índice de artes y letras

...ÑO 7 ✱ NUM. 52 (XXXII) MADRID, 15 DE JUNIO 1952 PRECIO: 7 PTAS.

LA MUSICA DE «JAZZ»

...El espectáculo nacional de los Estados Unidos

...«Hay espectáculo nacional cuando el público os impone un silencio riguroso durante la primera mitad del mismo y se pone a aullar y patalear durante la segunda».

«No habla de amor ni consuela»

por JEAN PAUL SARTRE

CUADERNOS DE POLÍTICA Y LITERATURA va a publicar en breve un trabajo bajo el título de *Historia, estética y moral de la música de jazz*, debido a la pluma del gran crítico español Federico Sopeña. Como introducción—o como complemento más bien—a este Cuaderno, INDICE se propone insertar en sus páginas una serie de artículos de escritores extranjeros, que consideramos interesantes. Son, entre otros, *Orígenes del jazz*, por Robert Goffin; *El jazz y el surrealismo*, del mismo autor, y *Breve historia del jazz*, por Charles Delaunay. Comenzamos por el presente artículo de Jean Paul Sartre, a quien no es preciso presentar al público español culto, atento y enterado, tanto como el que más lo sea, de los renombres literarios que han logrado noticia y difusión universal. Estas notas sobre la música de «jazz» tienen el sello vibrante y atormentado de su prosa. Las damos, pues, como muy características de Sartre y muy a propósito para nuestro intento, sin entrar ahora para nada a juzgar su personalidad ni su visión filosófica y personal del mundo.



A la música de *jazz* le ocurre como a los plátanos: que se consume en el mismo mercado. Dios sabe cuán... discos y cuántos melancólicos imita...ores de *jazz* hay en Francia. Sin embar...o, esta música no es más que un pretex...o para derramar lágrimas en buena com...añía. Yo he descubierto el *jazz* en Amé...ica, como todo el mundo. Existen países ...ue tienen espectáculos nacionales y ...ros que nos los tienen. Hay espectácu...o nacional cuando el público os impone ...n silencio riguroso durante la primera ...itad del mismo y se pone a aullar y a ...atalear durante la segunda. Si aceptáis esta definición, en Francia no hay espectáculo nacional, exceptuando quizá las ventas en subasta. Ni en Italia, salvo el robo, tal vez, porque allí se deja actuar al ladrón en medio de un silencio expectativo (primera mitad) y después se patalea y se grita (segunda mitad). Por el contrario, Bélgica tiene las peleas de gallos; Alemania, el vampirismo, y España, las corridas de toros.

Yo he aprendido en Nueva York que el *jazz* es un espectáculo nacional. En

Continúa en la pág. 19



Fats Navarro, trompeta del estilo be bop, muerto en París, y que alcanzó la fama tocando en las cuevas existencialistas de Saint Germain des Près

Carta del Director

"CONDENADOS"

JOSÉ Suárez Carreño ha conseguido una obra eficaz, de aliento indudable, que se apodera pronto del espíritu y la atención del espectador, si bien no tanto ni tan pronto de su alma. Una obra con fuerza expresiva, no persuasiva. En esto consiste, creemos, su virtud y su pecado. Vence, pero no convence. ¿Por qué? Sin duda porque el autor ha atendido más a provocar la admiración gruesa y externa que entra por los ojos, que la aquiescencia, la compenetración íntima que une y ata a público y escenario, con hilos invisibles, cuando lo que se dice en las tablas resuena en el patio de butacas con acento de verdad simple, humilde y sencilla. Parece mentira, pero el corazón del hombre —lector, espectador, transeúnte— posee unas sutilísimas antenas de *verificación*—permítaseme la redundancia—de la verdad, y hay cien razones y mil pruebas para suponer que no se equivoca. En lo que entra por la cabeza puede haber engaño; en lo que atañe, lo que habla al sentimiento, difícilmente. El sistema de pesas y medidas aquí es mucho más fino. Probarlo sería fácil, mas la ocasión no es ésta; ya la tendremos.

Suárez Carreño, escritor de muchas lecturas, ha atendido más que al alma de los espectadores a su entendimiento, y el resultado es que los espectadores no acaben de «entrar» en su obra de un modo espontáneo y decidido, o por lo menos no entren de una vez, *motu proprio*, por la puerta grande. Sobran, para ello, en el texto de *Condenados* (premio «Lope de Vega» 1951) bastantes palabras inadecuadas y su poco de grandilocuencia: una cortina de razonamientos generados directamente en la inteligencia del autor, y fruto de ella, anteriores al conflicto verdadero desatado por y entre los personajes una vez vivos en escena. Esto ya le pasó también a Suárez Carreño con su novela *Las últimas horas* —Premio «Nadal» 1949—y aún de un modo más acusado y palpable. En *Condenados*, por suerte, la brevedad del tiempo y el espacio le ha impuesto una mayor economía en los medios expresivos y una acción más ceñida. Con ello el drama gana en emoción e intensidad y el desenlace se precipita tras una descarga mínima de acotaciones y circunloquios intelectuales *previos*, a los que, repito, son tan propensas la capacidad razonante y la vigorosa voz del poeta de *Tierra amenazada*, Premio «Adonais» 1943.

Por lo demás, *Condenados* marcará una huella en el teatro insustancial de nuestros días, menos, seguramente, por lo que da que por lo que promete, por lo que descubre. En la obra, confesadas por el autor, sobran dos influencias, ambas a dos perniciosas e innecesarias en este caso: las de Benavente y Lorca. Del uno, el efectismo poético, que cuando no es puro y personalísimo, como en el autor de *Bodas de sangre*, no hace más que enfangar el lenguaje y la acción dramática; del otro, el perfil de algunos personajes y el agua en que nadan, el aire que respiran. Sin ellas puede pasarse muy bien Suárez Carreño. Precisamente lo peor que tiene *Condenados* es lo que no hay en ellos de Suárez Carreño: cuatro *Vecinas*, tomadas insuficientemente del Lorca coral, y la *Madre de Matías*, el primer muerto, tan exagerada y extemporánea. *José*, el protagonista, demasiado señorito reflexivo; *Aurelia*, la mujer, a ratos desvaída, a ratos perfecta; *Juan*, el nudo del problema, bastante en su papel; la *Tía Teresa*, sencilla y sin hojarasca, el diseño, a juicio mío, menos premeditado y amanerado de la obra, con una fresca vida natural que debe servir de piedra de reflexión al autor. El lenguaje, hondo y vigoroso, ajustado a ratos, forzado otros, me parece, si Suárez Carreño piensa en ello, lo más aleccionador de su obra; señala el camino que debe seguir y el que debe abandonar.

En definitiva—siento no poder extenderme como *Condenados* merece—, una obra seriamente pensada y resuelta, con defectos subsanables, que descubre un autor de mérito, cuyo nombre—ya lo dijimos al comentar *Las últimas horas*—no podrá borrarse pasándole una esponja por encima.

indice

ESCRITORES ALEMANES DE LA POSTGUERRA

HANS E. NOSSACK

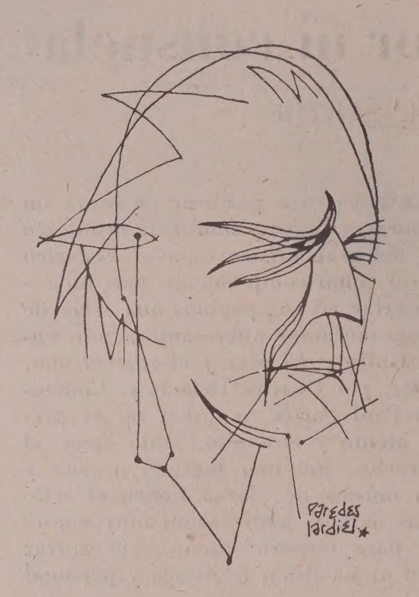
Tiene cincuenta años y fué comerciante en Hamburgo

Ha sido reeditada recientemente en Hamburgo la obra más notable de Hans Erich Nossack: un conjunto de novelas titulado *Berichte* («Informes»), que antes se llamó *Interview mit dem Tode* («Entrevista con la muerte»). Nossack es autor de otro volumen de narraciones: *Neyka* («Sacrificios fúnebres»), uno de poemas: *Gedichte*, y un drama: *Die rotte Kain* («La horda de Caín»), publicados todos entre 1947 y 1949. Nossack es un exponente del *irrealismo* por el que, en reacción contra el realismo, para los desolados alemanes de hoy, se han pronunciado buena parte de los autores germánicos más recientes.

Nossack tiene cincuenta años y fué comerciante en Hamburgo. Se ha revelado literariamente después de la guerra. Su arte (como el de Sürgen Rausch, Ernst Krender o Arno Schmidt), según hemos dicho, llamado irrealista, viene a ser una traducción alemana del surrealismo francés. A diferencia de éste, el citado irrealismo busca formas concretas y coherentes, y, contra el realismo del llamado *Grupo 47*, capitaneado por Hans Werner Richter, intenta interpretar fantásticamente la realidad, aunque sin olvidarla. En la obra de Nossack un aura fantástica circunda las cosas como con un vaho de sueño. Así en *Nekya*, desarrollada en el espacio interpuesto entre la muerte y la vida, inmediatamente después de una catástrofe total a la que sobrevive, como única naturaleza humana, sólo el narrador. Catástrofe y muerte son el *leit-motiv* de Nossack y, en su poesía, invoca a la Intrusa como a una bienamada auxiliadora. Pero siempre invistiéndola de un vuelo lírico, de un halo de fantasía. Como siempre, en todos sus temas. De manera que se puede decir que su realismo irrealista consiste en un realismo externo, pero con una coherente fantasía interior.

La desgracia de Mathes

por Hans Erich Nossack



El joven soldado Mathias o Mathes, durante un permiso del frente, asiste a uno de los bombardeos de Hamburgo. Toda su familia perece entre los escombros de su casa derribada por una bomba. El soldado queda, por casualidad, indemne. Aún desesperado por la desgracia, encuentra por la calle a una mujer siniestrada que también ha quedado sola y que, con generoso desprendimiento, intenta ayudarle pidiéndole que le cuente lo que le ha ocurrido a él.

—...A mi espalda se oyó, a alguna distancia, un grito. Un grito más bien sofocado, y después, un poco más agudo otro... Era una lechuza. Espantada, atranqué la puerta.

—¿Qué sucede?—gritó el hombre. Quería quizá animarme, pero no lo consiguió: las palabras se le ahogaron en la garganta. Por la expresión de su rostro se notaba que pretendía hablar. Estaba erguido sobre el colchón. Un rayo de luna entró en la cocina.

Me arrodillé junto a él y le di ánimos. "¿No es mejor que me lo cuente?"

Pero él no conseguía hablar, ahogado por los sollozos. Tampoco yo podía hacer otra cosa que llorar, porque todo era tremendo y porque le estaba viendo gemir a él. Pero éstas son cosas que no se pueden expresar absolutamente. Estaba impresionada por él. Toda la noche me la pasé intentando calmarle.

—¿No lo adivina?—me contestó después de una pausa.

—¿Qué quiere decir? ¿Qué es lo que debería adivinar?—repliqué—. ¿Ha tenido acaso alguna desgracia familiar?

—No sólo alguna. Mis parientes más próximos.

Durante aquella noche habían perecido todos sus familiares. Se le habían muerto los padres, las hermanas y, me parece, una de sus abuelas, que vivían con él. El se había salvado por milagro. Y ahora estaba convencido de haber huído y de tener toda la culpa de la catástrofe. Así pensaba y yo no acertaba a librarle de esta idea.

Vivían todos en Hamburgo, no lejos del sitio donde me encotró. Lo que me dijo me lo dijo sólo para no delatarse. Que tenía permiso militar era cierto. Habían apenas sacado del horno una torta de ciruelas para festejar su último día de licencia. Su relato volvía siempre a la torta, hasta tal punto, que me aburría escucharle. Hablabla del pastel como si fuera lo más grave de todo. La torta había sido recién "deshornada" cuando sonó la alarma. La habían sacado del juego y dejado sobre la mesa de cocina para que se enfriara. Después, habían baajdo todos al sótano. Acaso fué la torta la última cosa sobre la que los ojos de Mathes se posaron antes de bajar. Después, comenzó la incursión: "Al principio no nos podíamos imaginar que sería tan terrible. Pensábamos que sería una de tantas incursiones a las que, después de tantos años, ya estábamos acostumbrados. Aquí y allá, alguna casa en llamas. Sí, también alguna víctima, pero ahí terminaba todo y nos sentíamos contentos porque el peligro había pasado. No estábamos acostumbrados: así se explica." Y Mathes, además, era tan joven... Para colmo, era soldado y quería demostrar que no se arredraba por tan poco. Esto lo comprendía yo perfectamente. Quizá se sentía irritado por tener que quedarse en el sótano junto a los viejos y a las mujeres. Cuando supo que la casa de enfrente había sido tocada se apresuró a salir para echar una mano en la extinción del incendio. Era lógico que se comportase así. Se lo he repetido continuamente. Cuando estuvo en la calle comprendió que se trataba de un importante ataque aéreo, comparable sólo a aquellos de los primeros días y con la sola diferencia de que, entonces, el ataque se desarrolló sobre un barrio apartado de la ciudad y nadie pensaba que se repetiría. Decían que el enemigo no tenía aviones, que no llegaría a tanto, que no podría. ¡Y, sin embargo, podía y de qué manera! Cuando hubo llegado junto a las casas del otro lado de la calle y se aprestaba a rendir también él su ayuda en el salvamento, cayeron las bombas. El silbido del aire lo arrojó al suelo. En aquel momento pensó que todo terminaba y que debía morir. Cuando pudo levantarse, la casa donde vivían sus padres se había desmoronado. También otros edificios habían sido derruídos y los demás ardían. No sé si permaneció allí pensando hacer alguna cosa. Sea como sea, se alejó, se alejó, hasta que me encontró a mí. Después nos fuimos juntos.

Naturalmente, no habría cambiado nada porque él se hubiera quedado en aquel sitio. Sólo que también él habría muerto. Sin embargo, no pensaba de ese modo. Por eso, a la mañana, regresó a la ciudad para ver lo sucedido. Intentó encontrar la calle en la que vivió y llegar a su casa. Pero no le fué posible. Todo el barrio se había convertido en una hoguera. La gente le decía: "Espere a que el calor se alivie un poco. Ahora no es posible. Como no llueva, el incendio puede durar aún todo un día." Después marchó a uno de los arrabales de la ciudad a encontrar a unos conocidos que tenían bajo su custodia el equipaje de su hermana. No sé lo que dijo allí, pero el caso es que recogió la maleta y me la trajo.

No sé más en toda esta historia. Se ha comportado como si estuviese aquí sólo para ayudarme. Por mi parte, era feliz con dejarlo hacer.

Director:
Juan FERNANDEZ FIGUEROA
Subdirector:
Eusebio GARCIA-LUENGO

¿Cómo recibió su premio?

Manuel Pinillos: EL CIUDAD DE BARCELONA, de Poesía

«Escuché el resultado, incidentalmente, por radio, con indiscutible sorpresa»

Un acto amistoso hacia la persona que me lo pide me ayuda a decir algunas breves cosas de escaso interés, en mi manera de ver, al menos.

Envié mi obra premiada a Barcelona en la última fecha y en el último instante. Lo hacía sin fe. Creo poco en los concursos, a pesar de que no me va mal en ellos. Por supuesto que ignoraba totalmente quiénes formaban parte del jurado, y aun hoy no lo sé con seguridad. (Esto, que se suele decir por todos los que van cargados de recomendaciones y de compadres entre los juzgadores, en mi caso no es más que la verdad lisa y llana.) Me consta que estaban en él Ridruejo, Fernando Gutiérrez y Lorenzo Gomis. A ninguno de ellos conocía ni de vista, y aun he sabido que la mayor parte me desconocían, a su vez, hasta de nombre, lo que me proporcionó, al saberlo, una idea tristísima acerca de la vastedad de mi popularidad literaria hasta esas fechas.

Escuché el resultado, incidentalmente, por radio, con indiscutible sorpresa: «Aún quedan jurados que desatienden a los amigos», me dije yo, que no tengo amigos en los jurados.

No puedo decir que me entristecí. Durante veinticuatro horas me consideré con cierto agrado. Uno tiene su pequeño Narciso interior—el hecho de escribir para los demás lo está diciendo a voces—.

No obstante, mi particular y sana satisfacción duró escaso tiempo, en su expresión apreciable al menos. No me siento atraído por la relativa popularidad, digamos «física», que proporciona un premio—sí por lo que tiene de aprobación de la propia obra y, por tanto, de estímulo a continuarla—. Procuré estar en casa más horas de las habituales, por esos días, eludiendo preguntas ociosas y plácemes insinceros, y nada más. La cosa oficial de mi pueblo no había de causarme excesivo trabajo, puesto que eso de «nadie es poeta...» se cumple admirablemente en este lugar. Con rara unidad—salvo la honrada excepción de cada caso—hicieron un vasto silencio en torno, y así cada cual cumplió con su gusto, puesto que a mí también me gusta mucho estar callado allí donde lo más agradable, y lógico, qué puede hacerse es eso.

Escribo poesía por verdadera necesidad, y lo mismo la escribiría en una isla desierta. Soy mucho más feliz leyéndome que dándome a leer. Leo también a muchos otros, y siempre tengo algo que aprender de ellos: de los buenos, su bella lección; de los malos, su tesón y entusiasmo, que les llevará a reincidir una y otra vez proclamando la fuerza inigualable de la Poesía.

Posiblemente deberé ahora decir algo sobre nombres concretos, en cuanto a asiduidad mía y preferencia. ¡Temible caso, ay, éste de los nombres concretos! El resultado es siempre el mismo: muchos más resentimientos que lo otro, puesto que no hay guapo que de una relación sincera, contada en centenares, con los nombres de todos aquéllos que se juzgan los más importantes; ni habría lector tan lector a conciencia que acreditase su clase leyendo íntegra la estupenda lista.

Me gusta la poesía de Gabriel Celaya porque—entre otras cosas—creo que es una de las más limpias, honradas y al mismo tiempo sabrosamente inquietas de la poesía española de innumerables tiempos. Y casi no preciso decir que la de Vicente Aleixandre, puesto que él ya lo sabe y así me basta.

De fuera, Eliot, aunque también, y de siempre, los poetas alemanes me han atraído de especial manera: Hölderlin, George, Hofmannstahl...

Dentro del tono gris de la poesía española actual—por hablar de otra cosa, y termino—, no me siento desesperanzado de ésta. El tono medio es bastante estimable, y lo sería más si no le sobrase unanimidad en la voz. Acaso en fecha no lejana se disgregará, y en varias direcciones; con lo que ganaremos en interés y gracia. Favor a tantos y tantos lectores—entre los cuales, naturalmente, me cuento—condicionados por esta seguridad de leer a todos en uno, o a cada uno como expresión de todos.

Con esto llego al fin de mi pesada explicación y descansamos unos y otro. Enhorabuena.

Zaragoza, abril de 1952.

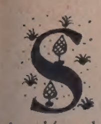
MANUEL PINILLOS.

"SEMEJANTE A LA VIDA"

Premio Janés a la "Joven Literatura"



Cuentos de Guerrero Zamora



Se ha fallado el premio a la *Joven literatura* que el editor José Janés concede anualmente a una novela, colección de cuentos, obras teatral o libro de poesías de autores menores de veinticinco años. Las obras premiadas fueron las siguientes: Novela: *El mundo de los espejos*, original de Juan Goitisolo. Cuentos: *Semejante a la vida*, de Juan Guerrero Zamora. Teatro: *El bastón de Adán*, de R. Fernández de Lienres, y poesía: *Salvación del recuerdo*, de Eduardo Cote. El *Premio Internacional de Primera Novela* fué concedido este año a Antonio Rabinad Muniesa por *La noche de Juan Doriac*, siendo finalista José del Río Sáinz, con *Como lobos*.

Nuestro colaborador Juan Guerrero Zamora, con quien hemos mantenido el diálogo que va a continuación, nació en Melilla, en enero del 27. Aparte de sus estudios de Filosofía y Letras, ha dirigido la revista *Raíz* y codirigido *Al-Motamid*. Tiene publicados los libros de poemas: *Alma desnuda* (1947) y *Danza macabra. Danza milagrosa* (1952); de cuentos: *Un poco de ceniza*, y los estudios: *El teatro de Federico García Lorca* y *Noticia sobre Miguel Hernández*. Ha colaborado en multitud de revistas, y dirigido los teatros de cámara «El Duende» y «El Candil», de cuyas actividades los lectores de INDICE ya tienen noticia. Actualmente es encargado del Radioteatro en Radio Nacional de España y colaborador de Radio Madrid y la S. E. R.

En realidad, en el premio a la *Joven literatura*—según expresión del propio Janés—Juan Guerrero «iba al copo». Fué premio en cuentos, como decimos, con *Semejante a la vida*; finalista en teatro, con *Un arrabal junto al cielo*, y clasificado en novela, con *El estiércol y Dios* (título provisional).

Le preguntamos:

—Estas tres obras tuyas, la que ha obtenido el premio de Cuentos, la finalista en teatro y la clasificada en novela, ¿las escribiste al mismo tiempo?

—Permíteme que dé un rodeo para contestar esta pregunta. Mi obra tiene un momento crítico que está perfectamente ligado a mi vida. Son los años 50-51. Todo lo que escribía con anterioridad a esta fecha, era, a mi parecer, obra de mi primera juventud y adolecía de graves defectos.

—¿Cuáles eran esos defectos?

—Petulancia, suficiencia, incomprensión, hermetismo y exceso de juventud. Carecía concretamente de tres cosas: caridad en el juicio, ternura y humor. Las desconocía por completo.

—¿Y qué obras son esas escritas después de el 50?

—Aparte de las presentadas a los *Premios Janés* y cuyos títulos hemos mencionado, escribí la tragedia *Hamlet y Ofelia*, el drama *La vida se llama sábado*, un largo poema inconcluso: *Hay un hombre que sueña* y mi infortunado libro crítico-biográfico sobre Miguel Hernández del que ya publiqué, en *Cuadernos de Política y Literatura*, la «Noticia» mencionada.

—Caracteriza tu libro de cuentos.

Mi libro atiende al hombre con su fracaso. Desfilan por él seres de la más distinta especie y casi siempre lastrados por su deseo insatisfecho, una equivocación irreparable, un soñar, un ir desnortado. Mi novela es el crudo espejo que refleja una especie de mujer muy prodigada: la semivirgen. Y junto a ella, una serie de vidas—los componentes de una compañía teatral—que, aunque juntas, discurren divergentemente. Quizá mi novela sea o irrealistamente realista o realistamente irrealista.

—¿Escribiste tus obras pensando en esos premios?

—La novela era el vómito de una experiencia amarga. Tenía que salir de mí en un momento. Y salió de golpe: en un mes y cinco días. Fué escrita directamente a máquina y no fué corregida.

—¿Crees tú que un escritor puede hacer una obra perdurable directamente a máquina? ¿Crees tú que Dostoievski o Cervantes o Shakespeare hubieran podido escribir de un tirón, a máquina, sin posteriores correcciones, "Hamlet", "Don Quijote" o "Crimen y castigo"?

—Creo que no existe ninguna imposibilidad básica para que las hubieran escrito así. Me consta que tanto Shakespeare como Dostoievski, quizá menos Cervantes, escribieron muchas obras a vuelapluma, y si escribieron o no así las obras citada es cosa que no sé. Por lo demás, líbreme Dios de pretender comparar mi novela con ninguna de esas obras. Pero es que una obra jamás se escribe *materialmente*, sino *espiritualmente*. Mi novela, por ejemplo, se fué escribiendo dentro de mí durante dos años.

Dudo, sonrío y abro otra interrogación:

—¿Te consideras, en primer lugar, novelista, autor de teatro, cuentista o poeta?

—Me considero, sencilla y llanamente, escritor. No creo en géneros literarios.

—¿Supone esto que en tu concepto cualquier escritor puede ser indistintamente poeta, cuentista, novelista o dramaturgo?

—Hay escritores especializados en un determinado género literario, pero hay otros muchos sin especialización en género ninguno. Creo que cada cual debe seguir sus propias necesidades expresivas.

—¿Has concurrido alguna vez al "Nadal"?

—No.

—¿Piensas hacerlo?

—Depende de la acogida, la resonancia que tenga mi novela cuando la publique Janés—cosa que va a hacer en gracia a haber quedado «situada»...

—Vamos a ser consecuentes con el espíritu de INDICE. (Sonrisa de Juan Guerrero, que comparto): *Preguntemos y respondamos con claridad y sinceridad. ¿Quién te parece el mejor novelista español hoy?*

—Cervantes.

—No te salgas por la tangente. ¡De hoy!

—Si hoy *significa* los novelistas revelados después de la guerra, Cela.

—¿Y el mejor autor teatral?

—De los de fuera, Alejandro Casona; de los de dentro, Buero Vallejo.

—¿Y el mejor poeta?

—No puedo contestar con tanto exclusivismo. Hay varios poetas que me parecen con méritos muy semejantes.

—¿Y el mejor cuentista?

—No hay cuentistas destacados en España.

—¿Te consideras tú el mejor?

—La época en que yo contestaba impertinencias acabó en los dos años críticos a que he aludido antes.

—¿Confías en que el libro tuyo, objeto de premio, tendrá éxito de público?

—El cuento es un género difícil para el lector español. No obstante, confío en que el éxito responda a su calidad; por supuesto, a la que yo creo que tiene.

—¿Y de crítica?

—Confiar en que tenga éxito de crítica es tanto como afirmar que el libro es bueno.

—¿Eso quiere decir que crees en ella, en la crítica?

—Creo en ciertos críticos.

—Citémoslos. (Guerrero Zamora hace un mohín de no querer enfrentarse con el problema, y responde evasivamente.)

—Son muchos. No puedo citarlos, porque siempre se me olvidaría alguno. De todos modos, hay una clase de críticos que detesto, sin citar: los cazadores de influencias. El cazar influencias es lo más fácil, barato y socorrido del crítico español de hoy. Otra clase de críticos que también aborrezco es la de aquellos para quien la crítica literaria consiste en el enunciado de cuatro tópicos, tales como «joven que promete», «se advierte una indudable superación...», etc.

—Si tú fueras crítico, ¿a qué atenderías?

—A los propósitos del autor y a la distancia no cubierta entre esos propósitos y su logro.

—¿Suele estar patente este deseo o ambición del autor en su obra?

—Sí lo están, y casi siempre revelan que el autor se propuso hacer la mejor obra de la literatura universal.

—¿Tú también te propusiste eso?

—Yo no me propuse nada.

—Entonces, ¿por qué y para qué escribes?

—Porque creo firmemente que dentro de mí corre un manantial cuya más clara o turbia agua considero digna de ser comunicada...

—Así sea.

F.

BIOGRAFIA EN UN BESO

En el óvalo de un espejo se puede reflejar todo. Pueden verse allí fantasmas, caminos angustiosamente oblicuos, hojas de flor y musgos. Un ejemplo crítica siempre. Su luz es cínica y rigurosa. Como un cedazo que sólo dejara pasar, de la vida, lo que fué intensidad, lo que fué escalofrío, lo que fué verdaderamente vida.

Asunción tenía un espejo. Era un espejo familiar: tenía experiencia. Su abuela lo tuvo en su alcoba; su madre, luego, lo tuvo en su tocador; Asunción lo tenía también en su alcoba. El espejo había envejecido dos veces; ahora tenía cuarenta años. Había envejecido por tercera vez.

Cuando Asunción fué niña, el espejo contenía profundidades deslumbrantes. Sus rayos, como espigas rectas, partían hacia atrás. Su fin se ignoraba.

Pero Asunción creció en edad y deseo y las espigas seguían sin recoger. Su dueña le cambió el marco. Aquel espejo la desasosegaba y lo atribuyó al marco. Por eso se lo cambió. Hizo lo que la mayoría de los seres: cambiar el marco, cuando lo que está envejeciendo, o hastiándose, o pudriéndose, es la almendra. El marco viejo era dorado y con relieve de niños y tallos revueltos. El marco nuevo era de madera incrustada en marfil.

Asunción limpiaba el espejo con el aliento y un paño. Pero el espejo se iba llenando de manchas húmedas, de pequeñas carcomas. Asunción frotaba su luna, cada vez más frenéticamente. Pero el tiempo es algo que no se puede borrar.

A los treinta años, un día, el espejo pareció amanecer con nueva cosecha. Las otras espigas, como nadie las recogió, se secaron. Aquel día, el sol entraba victoriosamente por el balcón y daba en el espejo. Daban en el espejo los pájaros que volaban fuera. Daban en el espejo los gritos de los niños jugando a las cuatro esquinas. Y el trotar de los automóviles por la calle. Y la gente. Daban en el espejo, con un remozado carmesí, los cortinajes pesados de terciopelo. Y el retrato de los padres fallecidos. Y la esperanza. La esperanza, viniendo de la calle, y del cuarto, también daba en el espejo. Así que Asunción no tuvo más que salir para que un hombre la recogiera por el brazo. Asunción llevaba su abrigo de entretiempo verde con redondos botones negros. Llevaba el pelo recogido con un pañuelo amarillo. El hombre la llevaba a ella del brazo, lo que ya era bastante. Como era domingo, habían proyectado pasear por el campo. En el tren, a Asunción no se le iba de la memoria el espejo. En el campo, tendida bajo las zarzas, lo olvidó.

¿Fué un día? ¿Fué un instante? Tuvo la impresión de que le pasaban una uña por el valle de la espalda. Creyó que por los muslos le subían yedras. Sentía el peso opresor sobre sus senos, como si sus senos se le hubieran cargado de pronto con savia y fueran ellos mismos los que pesaban. La tierra exhala emanaciones turbadoramente calientes y húmedas. Su mano izquierda, cayendo hacia atrás, vino a oprimirse sobre la tierra, con la misma fuerza con que se oprime un pañuelo cuando nos causan un dolor. En la mano se le hincó una espina, pero ella confundió el dolor con el placer. Y en la boca tuvo, retuvo, los labios del hombre, que sabían a membrillo, que parecían infinitas orillas de arena suave, que traían rumores de agua oculta. No hubo más: sólo un beso. El hombre no se atrevió a más. Ella lo hubiera querido más que nada en el mundo, pero era una mujer decente.

El espejo, al regresar, contenía la imagen. La contuvo años y años. La imagen se fué secando. Asunción se sentaba ante el espejo y la veía cambiar. El beso supo, primero, a corteza de árbol. Ella se arrugaba. Supo después el beso a líquenes. Ella tenía dos amplios surcos de amargura en las comisuras de la boca. Y llegó un día en el que el beso no supo a nada. Asunción, entonces, se vió en el espejo, tendida sobre una tierra yerma, a la sombra de un zarzal quemado, sosteniendo el peso de unos labios sin sabor. Se vió fea, con mechones de pelo blanco. Sabía que llevaba faja, sabía que sus pechos, sin el sostén apretado, se hubieran caído y no de maduros; sabía que se le formaban varices en las piernas y sabía que sus manos parecían sarmientos de cera. Y, sin embargo, el espejo seguía reflejando así, pero, no obstante, joven. El espejo hacía que las dos imágenes se confundieran. La seguía reteniendo allí, en él, en el beso. Pero el beso no sabía a nada, el beso no parecía una uña por la espalda, el beso no se parecía a la yedra. Y era enloquecedoramente absurdo un beso insípido. Al quedarse sin sabor, sólo parecía una postura ridícula. Dos seres humanos juntaban las bocas. Lo mismo podrían juntar la nariz. Absurdo. Ridículo. Y el espejo se reía de él cínicamente, mientras las manchas de la humedad lo iban cubriendo, mientras por los bordes avanzaba el polvo, el polvo gris, blancuzco, hasta que las siluetas reflejadas parecían risiblemente largas o rechonchas y el beso se asemejaba a algo monstruoso.

Asunción no pudo apartarse de aquel espejo. A los cuarenta años se sentó ante él. Ya no se levantó. Porque no podía vivir sin la imagen que la luna le presentaba, pero, al mismo tiempo, la escena que le presentaba le pareció ridícula e insípida. Insípida. Pero en aquella falta de sabor se contenía toda su biografía válida, lo único hermoso de su vida.

JUAN GUERRERO ZAMORA.

El descubrimiento del amor

El alma del adolescente en tres novelistas franceses



Gérard Philipe y Micheline Presle en *Le Diable au corps*, gran película de Claude Autant-Lara, basada en la novela de Radiguet.

Fournier, Cocteau, Radiguet

por CLAUDE AUBERT.

TRES escritores franceses —Alain Fournier, Jean Cocteau, Raymond Radiguet— han creado en algunas de sus mejores obras tipos adolescentes cuya alma maleable e inquieta, aún inadaptada a la vida social, entre los catorce y los diecisiete años, surge en completo estado de formación, en ese momento en que sufre más intensamente los accidentes de la vida.

En ese instante, tales almas se alimentan todavía de los tesoros y sueños de la infancia. Y los seres novelescos situados en esta circunstancia, pertenecientes al mundo creador de los tres novelistas citados, tienen, a pesar de las dimensiones y los colores que les diferencian, rasgos universalmente comunes y conmovedores. Todos ellos pasan por la experiencia dolorosa de descubrir el amor en esa edad; todos se ven obligados a ver caer un mito bajo el trance violento de sus primeros escarceos sentimentales y sexuales.

Este es el drama que, admirablemente descrito y analizado, se descubre en *Le grand Meaulnes*, de Alain Fournier; *Les enfants terribles*, de Cocteau; *Le diable au corps*, de Raymond Radiguet. Los adolescentes de Radiguet, cuyo amor sentimental y erótico madura prematuramente a causa de la guerra 1914-18, se ven perseguidos por fuerzas sociales que les condenan. Radiguet, como sus héroes, murió muy joven y en los comienzos de una brillante carrera literaria. También Fournier desapareció en el frente durante la primera guerra mundial.

«LE GRAND MEAULNES» *Le grand Meaulnes* describe el alma de un adolescente presa de un amor ideal, compartido con una joven a la que encuentra en el curso de una aventura caprichosa, fantasmagórica. Es, en efecto, el libro de una aventura; la del joven que se siente cohibido en la clase del liceo y rompe espontáneamente una dura disciplina para lanzarse a correr por los campos. En el curso de un paseo entabla amistad con una muchacha bella y delicada que después se representará a sí mismo como una figura ideal. Sin embargo, *Le grand Maulnes* está compuesto como un cuento familiar, parecido en su dibujo íntimo a los meandros—el Touraine o el Berry— del país del autor. Hay en sus páginas una aureola que nimba a los personajes, como en *Le départ pour l'île de Cythère*, de Watteau.

El alumno Meaulnes llega una mañana a la clase de un liceo provinciano y se instala en un banco al lado de sus compañeros. Todos le miran con asombro. Es más alto y más fuerte que la mayoría. Sus cabellos, cortos como los de un campesino. Su mirada limpia, pero animada de una llama singular, mensajera de una lejana y secreta nostalgia. Con Meaulnes, la vida regular y monótona del liceo toma otro giro. Cada día, a la salida de clase, arrastra a sus compañeros a la aventura, a esa aventura típica de los mozalbetes, llena de una gran poesía infantil. Les enseña los resplandores del fuego en la fragua, la forma de poner lazos y buscar nidos, el secreto de un desván abandonado. Con su compañía empiezan a vivir y a luchar, pues su personalidad suscita celos y enemistades. Pero en una ocasión desaparece durante dos noches y dos días. Cuando vuelve a clase está taciturno. François Sorel, su amigo, consigue hacerle hablar, y Meaulnes le descubre poco a poco su aventura en el «dominio misterioso». Esta aventura se cuenta lentamente, ocupa casi todo el libro, y su narración tiene al lector en suspenso.

La acción se desenvuelve en Sologne, región del Berry tan querida de Alain Fournier, que describe con gran penetración. La Sologne, vasta llanura ondulada y situada entre los ríos Indre y Cher, está salpicada por bosques de pinos, de encinas, de abedules, de hayas, de hermosas granjas y de viejos castillos.

LA AVENTURA El joven Meaulnes partió un buen día en un carro tirado por una yegua, y en su paseo llegó, a la caída de la tarde, ante una aislada majada. No bien hubo llegado, abandonó por un momento el carricoche, entrando en la choza de un pastor, y quedóse dormido de fatiga sobre un montón de heno. Al despertar a la mañana siguiente, no encontró ni el carro ni la yegua y, desesperado, partió a pie y al azar. Al atardecido llega a una avenida bordeada de altos árboles. En ella un grupo de niños cabalgan sobre «poneys», cuchicheando a propósito de una gran fiesta que tendrá lugar esa misma noche. Meaulnes, asombrado por esta extraña atmósfera, salta por encima de una tapia y penetra en el patio de un viejo castillo. Todas las ventanas están iluminadas y tras las vidrieras se recortan las siluetas de las tocas de puntillas de las abuelas y los sombreros de vivos colores de los arlequines. Sin que nadie se dé cuenta entra en la mansión. Allí participa de la alegría de una noche de boda, de los bailes y del banquete. Vive como arrastrado por el torbellino de un sueño. Al día siguiente, a pesar de ser invierno, luce un sol primaveral. Agustín Meaulnes está convidado a una excursión en bote por el bello lago del parque. En este paseo se entera de que las fiestas dirigidas por los niños del castillo son en honor del matrimonio de un hijo de Franz, señor del lugar. Pero los esposos, que eran esperados por la mañana, no han llegado todavía. A pesar de ello, los niños decidieron comenzar los festejos.

Sobre el puente del barco, Agustín Meaulnes descubre el perfil regular y delicado de una jovencita. Le dicen que es la hermana de Franz. Le dirige algunas palabras. Entre ellos nacen imperceptiblemente los primeros síntomas del amor. Ella desaparece de la fiesta y más tarde, entrada la noche, como los esposos no llegan, ésta queda suspendida. Agustín vuelve, con otros campesinos, a su liceo.

Otra vez en clase, está inquieto, ha perdido toda noción concreta del castillo. ¿En qué región se encontrará? No recuerda nada. Una constelación velada en el cielo invernal, la fiesta y sus mil relucientes imágenes, el puro perfil de la joven, el recuerdo lejano de su voz obsesionan a Meaulnes.

Se vuelve misterioso a los ojos de sus camaradas. Hace planes para volver a encontrar el «lugar encantado». Un día, por casualidad, llegan al pueblo unos saltibanquis y el misterio se aclara. Uno de ellos es Franz, el hermano del joven amor de Agustín. Antes de su boda y por un trágico motivo, su prometida le ha abandonado; desde entonces se dedica a vagabundear. Meaulnes le promete ayudarle a encontrar a su amada. Esta promesa será trágica para él.

Al final del relato, se desposa con la joven que ha conocido en el barco, la hermana de Franz; mas después de su primera noche de boda, a la madrugada, un silbido le advierte que Franz está en peligro. Abandona a su mujer para ir a salvarlo. Inútilmente. Cuando vuelve después de un cierto tiempo, su esposa acaba de morir. Le deja una hijita que envuelve con su capa de viajero. Ya no se vuelve a saber nada de ellos.

Esta obra nos revela todos los detalles del amor de un adolescente, sus infiernos y sus goces, sus descubrimientos y sus decepciones. El «dominio misterioso» era como un sueño, el último arco iris que une en un breve instante la vida del joven a la del hombre adulto. Por eso el libro es una obra maestra entretejida de sutil y aguda poesía.

«LES ENFANTS TERRIBLES En cambio, *Les enfants terribles*, de Jean Cocteau, y *Le diable au corps*, de Raymond Radiguet, son dos obras violentas donde el instinto desempeña un papel preponderante.

Les enfants terribles se desarrolla en París. El libro comienza a las cinco o seis de una tarde de invierno, ante las verjas de un liceo parisino. En el primer capítulo se describe una batalla de bo las de nieve entre los alumnos, combat encarnizado, ya que en una de las bola Daragnez, el alumno malo, ha disimula do una piedra, que hiere en un ojo uno de sus compañeros. Seguimos en u *taxi* a herido y culpable. Dentro d él van sentados uno y otro. El enfermo Paul, se encuentra en un estado de fie bre y exaltación. Daragnez se imagin su castigo y expulsión del liceo.

El trayecto tiene lugar por la nieve Su fosforencia y silencio hipnotiza a lo jóvenes. Vuelto a casa, Paul es obligad a meterse en la cama por su hermana Su indisposición servirá sobre todo d pretexto para un juego cruel entre ésta él y Daragnez. Este trío constituye un drama insólito, sin solución y que sól la edad madura amortiguará en el qu superviva. Paul sucumbe al fin bajo juego inconsciente de su hermana.

Los dos huérfanos, abandonados en la manos de un viejo doctor que viene verlos de cuando en cuando, se dejan in fluir poco a poco por las fuerzas impe riosas de su imaginación. La hermana cuyo carácter es superior, ejerce un in flujo nocivo sobre Paul y Daragnez. Ell llega a secuestrarlos y a aislarlos del res to del mundo, recluyéndolos en la hab tación, torre de marfil, donde viven sueñan en común. Solamente Daragne escapa al fin.

Cocteau penetra con una maestría in igualada en los arcanos del inconscient de sus personajes. Es una obra fuert donde los resplandores del sueño se refle jan tamizados por un cierto clasicism estilístico.

«LE DIABLE AU CORPS» *Le diable au corp* de Raymond Radigue se asemeja más a *Le enfants terribles* que al *Grand Meaulne*. Trata esta historia de una pasión inm ral y cruel, debida a las circunstanci de la primera guerra mundial. La aventu ra de un muchacho de diecisiete años co una mujer casada, cuyo marido está e el frente. Y todo acaba mal: escándal de familia, nacimiento de un hijo ilegít mo que muere casi al mismo tiempo qu su madre, soledad del joven culpable. E el desarrollo de este tema trágico y b nal, Radiguet no incurre nunca en el v cio de la monotonía; al contrario, le i sufla una fuerza cautivadora.

Francisco ve por vez primera a Mart en el patio del colegio donde él es un t mido alumno. Ella está ocupada como e fermera, cuidando a los heridos de gu rra, en el mismo edificio. El encuent tiene lugar bajo el malestar de la gu rra, de la sangre, de los bombardeo Su aventura comienza y en ella busc el pretexto para evadirse de los horror de la guerra. En los paisajes de los arr bales de París, delante de las aguas gr perla del Sena, se citan y se estrech uno contra el otro como dos pájaros he dos. El aspecto infantil, escolar, del am de Francisco, su incertidumbre, las me tiras que tiene que decir a sus padres p ra excusarse de sus prolongadas ause cias, están subrayados por el autor c una gran penetración psicológica. Cua do Marta sabe que va a tener un hij no de su marido, sino de Francisco, a quiere conciencia de su naturaleza mujer y toda la decisión de abandonar amante para ir a cuidarse, aislándose casa de su abuela en Bretaña.

Francisco se siente perdido, se mue tra a la vez débil y cobarde. Todo el bro es amargo. Los acontecimientos, mismo que en *Les enfants terribles*, tán movidos por la fuerza, las tempest des de dos destinos nacidos y sometid a la influencia de una época malsana maldita. No obstante, esta obra abre camino de una purificación por el cas go y el sufrimiento de un ser joven el umbral de la vida. El día del armis cio se le ve cabizbajo y solo detrás desfile militar. ¿Qué será de su vi después de esta tremenda herida?

Tanto Alain Fournier, como Je Cocteau o Raymond Radiguet, penetr en el alma de sus personajes, en sus ju gos, en sus acciones, y les obligan a tuar de protagonistas de un drama viente y conmovedor. Los tres escrito sitúan a sus héroes en una atmósfe misteriosa, en una especie de selva v gen en la que vierten las últimas ilus nes de la infancia. El descalabro final estas novelas nos descubre la verdad solución del hecho irremediable de te que dejar un buen día los vistosos t jes de la niñez para convertirse en o ser, es decir, en un hombre dispuesto enfrentarse con los acontecimientos q inevitablemente, trae consigo la vida.

C. A

PARIS

Pintura abstracta

Paseiro

Von Kleist

EN estos días se ha celebrado, en la librería La Hune, una exposición de pintura abstracta con un éxito indudable de público, compuesto de curiosos, de "snobs" y de críticos agudos y penetrantes. ***Edouard Munch, el pintor noruego,*** *se puede decir que ha creado, por la violencia expresiva de su lenguaje plástico, esta nueva tendencia del arte contemporáneo.*

Allí hemos visto cuadros de Magnelli, el florentino, que conserva de su raza el amor clásico de las formas y el sentido de las proporciones armónicas; de Herbin, el maestro abstracto francés, que sorprende por la violencia temperamental de su color y por las asociaciones milagrosas de juego o prodigio óptico que consigue; y la gama sombría de los azules de Singier, que evoluciona hacia una sequedad cristalizada y geométrica a un último despojamiento de la expresividad lírica.

¿Qué fines persigue el arte abstracto? La eliminación definitiva de la figuración real o concreta, del sujeto pictórico. Sergio Poliakoff, el maestro ruso exilado en París, afirma que puede pintar en cualquier lugar del mundo. Clara definición del temperamento universalista de las nuevas tendencias. El arte no figurativo pretende alcanzar a través de un inventario minucioso de elementos simples "lo que hay de puro y de eterno en el arte", y para lograr esa eternidad busca lo infinitamente grande en la simplicidad y la elementalidad, estrechando la imaginación a rigores justos y precisos. Pero surge inmediata la interrogación: ¿sacrificando el mundo exterior a la pureza platónica de lo inteligible no se terminará por eliminar el yo y el espíritu, precisamente lo que quiere expresarse libremente a través de formas simples? ¿Puede aislarse el pintor de un modo tan absoluto del mundo que lo envuelve y circunda? ¿Se consigue borrar efectivamente hasta el recuerdo y la estampa de la realidad viva? ¿El yo no es, al fin y al cabo, un fruto del paisaje? Estas son interrogaciones que sólo puede resolver el genio personal de cada artista. Pero es a través de esta problemática del arte abstracto como se pueden dilucidar sus propóstios últimos, que, a mi entender, son convertir al cuadro en medio transparente de una grandiosa confesión interior, en una canción melodiosa de líneas y de colores que delaten y desnuden las entrañas palpitantes del espíritu. Por consiguiente, el arte abstracto quiere decir humanización progresiva del arte.

EL POETA PASEIRO *Pronto llegará a Madrid, después de una larga estancia en París, el poeta Ricardo Paseiro, a quien señala Jules Supervielle como una de las esperanzas firmes de la novísima poesía americana. Paseiro ha publicado dos libros en Buenos Aires: "Plegaria por las cosas" y "Bestiario egipcio", que serán traducidas en breve al francés y al inglés. Poesía la de este joven poeta de asombro y regocijo al descubrir, como si fuese por vez primera, la prodigiosa variedad del mundo sensible y su encantamiento mágico. Pero si es juvenil esta poesía por este redescubrimiento del universo vivo—la inocencia es una facultad poética, decía Novalis—, es líricamente madura por la exactitud de la imagen.*

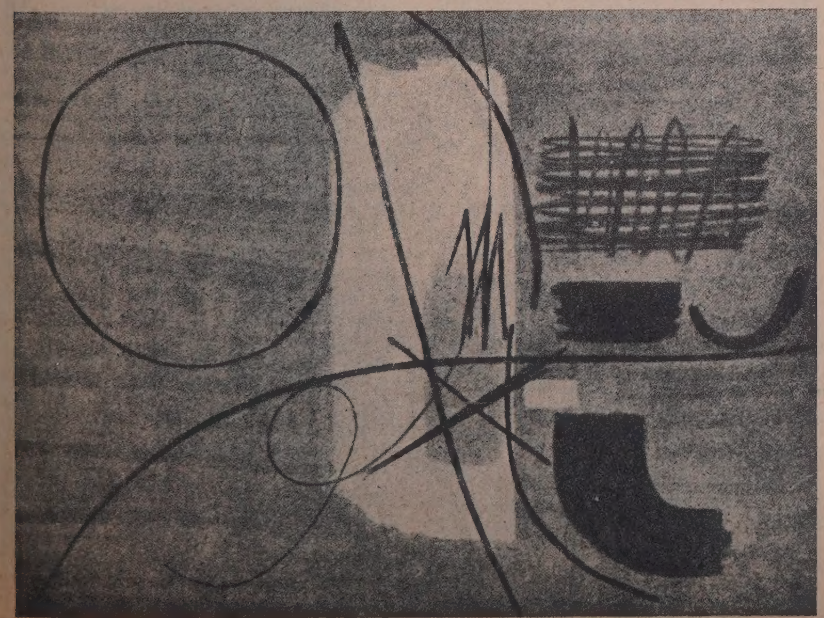
Gravedad de la imagen, dice el crítico que sólo se logra llevando el placer o el dolor disparatado y pasajero a una meditación íntima y serena. Entonces la imagen pensada, alquitarada, racionalizada, alcanza su línea exacta de flotación. Demostración evidente de que el poeta siente o piensa al mundo con profundidad, apoyándose en firmes ejes sobre sí mismo, y garantía de que de esta grave actitud vital surgirá una poesía densa y concentrada. Pero no se crea por esto que acabamos de afirmar que la poesía de Paseiro sea una correcta y fría poesía intelectual, consecuencia de enumeraciones y cálculos ajustados. Lírica objetiva y no subjetiva, el poeta no se ha encontrado aún consigo mismo. Pero, sin duda, se descubrirá más tarde a través de las cosas que ama: el aire, el agua, los cielos y el mar. Su poema sobre los ojos, comentado por Américo Castro como una realidad acabada, tiene efectivamente aciertos fulgurantes.

... La mirada interroga las formas,
su fuego ordena el caos,
entra en el laberinto de las figuras
en la innumerable procesión de fulgores,
materias, superficies vivientes,
espectros verticales,
desintegra lo falso, despoja innecesarios,
elige sabiamente su sistema de sím-
[bolos...

Y en el "Bestiario egipcio" se acentúa aún más esta lírica de definiciones poéticas rigurosas, de dibujo vivo, de fino esmalte, de esos extraños animales que encuentra en su peregrinaje poético por el mundo.

VON KLEIST *El "Príncipe de Hamburgo", de Heinrich von Kleist, ha sido un éxito completo para el Teatro Nacional Popular que dirige Jean Vilar y para el gran actor Gerard Philippe. El drama posee una construcción típicamente romántica. Kleist busca expresar su conflicto interior, el de su conciencia, a través de una alegoría y de un símbolo. El Príncipe de Hamburgo gana una batalla decisiva obedeciendo a las inspiraciones de un arrebato pasional inmediato, pero desobedeciendo las órdenes precisas del Príncipe Elector de Brademburgo. Este lo condena a muerte por infracción de la ley, base de la existencia del Estado. Luego, el verdadero conflicto se desarrolla en la conciencia del Príncipe de Hamburgo. ¿Dónde encontrar la verdad? ¿La verdad es la subjetividad, la tormenta y el impulso interior, o la verdad es impersonal, objetiva y exige el sometimiento a la ley fría y tremenda? Este es el drama de Kleist, su drama íntimo, el drama romántico por excelencia, que es el de la conciencia dividida o desgarrada. Ya sabemos que para el romanticismo alemán el mundo externo no es más que un sueño de la conciencia y, por consiguiente, dentro de ella se desarrolla la verdadera existencia. Nadie mejor que el joven Hegel ha expresado esta "desgracia de la conciencia", desgarrada por antinomias. Kleist, como buen romántico, escoge de este dilema que se le plantea la solución más apaciguante y tranquilizadora: el sometimiento, la resignación, la muerte serena y libremente aceptada. Este drama suyo lo expresa por símbolos teatrales; por esto nos explicamos que los románticos alemanes encuentren a Calderón tan afín a ellos. Y por esta misma causa, porque triunfa un teatro intelectual, simbólico, en Francia, ha sido acogida esta obra con verdadero calor y entusiasmo.*

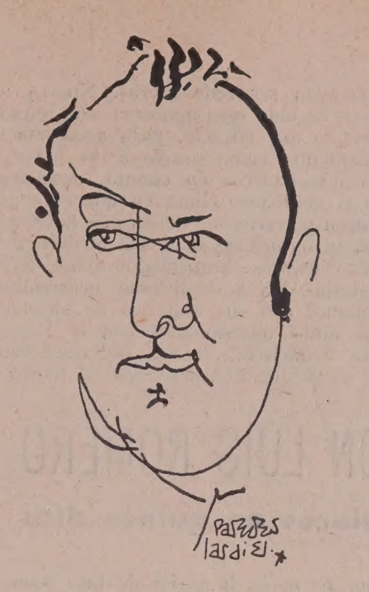
C. G.



Hartung.

STEINBECK EN ESPAÑA

El famoso escritor americano habla de su mejor novela y de su mal teatro



«Muerte de un viajante» *la mejor comedia en cincuenta años*

EL gran novelista norteamericano John Steinbeck ha estado en España. Su viaje ha sido casi de incógnito. Pasó por Sevilla, donde, como era obligado, asistió a las corridas de su famosa feria. Estuvo en Madrid y en Cuenca, acompañado de su esposa y de una cámara cinematográfica. Steinbeck apenas se ha dejado ver para el público, con excepción de una entrevista concedida a Radio Nacional para sus emisiones de lengua inglesa, algunas de cuyas declaraciones traemos aquí.

JOHN Steinbeck nació en Salinas, California, el año 1902. Es hijo de padre irlandés; su madre era de ascendencia alemana. Se educó en la Universidad de Stanford—donde con el andar del tiempo sería profesor Jorge Guillén—y llevó después una vida de vagabundaje, desempeñando diversos oficios: carpintero, aprendiz de pintor, químico y periodista. En este último empleo es donde comenzó a desarrollar su vocación de escritor.

Su primera obra, a tono con el estrecho contacto con la Naturaleza en que había vivido, es un libro de narraciones que roza en algún momento la disquisición científica. Sin embargo, el primer tanto como escritor de importancia en la literatura americana lo gana en 1935, fecha en que se publica *Tortilla Flat*. Esta novela tiene hoy día una popularidad mundial. En ella crea Steinbeck una picaresca de nuevo cuño y que guarda más de un contacto con la tradicional española. Y en ella, por tanto, deja marcada lo que ha de ser una de sus características relevantes: la frescura, humanidad y gracia en la descripción de los tipos. No puede decirse de *Tortilla Flat* que sea una obra transcedente. Sí en cambio que es un libro delicioso, amable, entretenido. *Of Mice and Men* es una narración que por su longitud, más que novela merece ser llamada cuento. A pesar de tener un tono diferente al de *Tortilla Flat*, la obra exalta un mismo sentimiento: la amistad. *Cannery Row* pertenece también a la línea marcada por *Tortilla Flat*, aunque quizá adolece de falta de frescura, que ésta tiene en cambio con verdadero matiz de originalidad.

The grapes of wrath es seguramente la obra capital de John Steinbeck. La novela ha sido recientemente editada en España; narra la historia de una comunidad de labriegos de Oklahoma, obligada a emigrar por exigencias de la mecanización y el progreso industrial del país. Los tractores que derriban las cabañas son todo un símbolo en el que Steinbeck pinta la cruel paradoja del progreso. En *Viñas de ira* el autor se pone a tono con lo que hoy puede considerarse como tradición de la moderna novela norteamericana en cuanto ésta tiene de trasunto o resonancia de unas determinadas circunstancias sociales. En tal sentido, ninguna otra obra de Steinbeck puede equipararse a las de Lewis, Dreisser o Dos Passos.

Otras de sus novelas, *Sea of Cortez, Forgotten Village, The moon in down, The wayward bus, The Pearl, Free Air*, confirman lo que ante todo debemos apreciar en él: sus cualidades de narrador. Steinbeck ha creado—es seguramente su característica más personal—un gran estilo narrativo, ameno, fluido, directo. De aquí seguramente la frecuencia con que sus obras han tentado al cine y sido trasladadas a él, con irregular fortuna. Recordemos un desvaído *Tortilla Flat* por Víctor Fleming, una magnífica adaptación de *La perla*, por Emilio Fernández (para quien, por cierto, fué escrita expresamente) y, sobre todo, una adaptación de *Viñas de ira* que no conocemos en España ni probablemente conoceremos nunca, porque el Gobierno americano, muy precavido, ha decido no autorizar más su exportación. Otras obras de Steinbeck que también han pasado a la pantalla son *The forgotten village, The moon is down* y *Of mice and men*.

Steinbeck ha escrito también teatro con acierto sólo regular. Sobre esto dice algo él mismo en las breves respuestas que van a continuación:

EN España es costumbre preguntar a los escritores cuál consideran su mejor obra. ¿Podría usted responder esta pregunta?

—Creo que los escritores españoles son muy valientes respondiéndola. De todos modos, siempre pienso que mi mejor libro es el que acabo de escribir. O sea, en esta ocasión, uno que he terminado antes de coger el avión y emprender el viaje. Es el compendio de cuanto sé de esa materia que es el "oficio" literario y de cuanto sobre ella he aprendido.

—¿Título?

—"East of Heaven".

—¿Tema?

—Se desarrolla a través de la vida de cuatro generaciones americanas, terminando en 1918.

—¿Qué tiempo ha invertido en ella?

—Siete años para prepararla y uno para escribirla.

—¿Qué dice de *Viñas de ira*, considerada como su mejor obra?

—No podría volver a escribir este libro con acento de verdad. Cuando lo escribí existían en América condiciones de vida que hoy han desaparecido.

—¿Y de su teatro?

—La verdad es que no me gusta. Sé muy poco de teatro. Estoy aprendiendo lentamente su técnica y espero poder lograr cosas mejores que las que he conseguido hasta ahora.

—¿Cuál considera uster la mejor comedia americana desde hace veinte años?

—Puede usted poner cincuenta y le diré que "La muerte de un viajante".

—¿Cree a Willy Lohman un personaje representativo?

—Sí. O para ser más exactos: representativo de nuestros fracasos.

—¿Y España?

—Me ha impresionado profundamente. Eso es todo cuanto le puedo decir.

—¿Piensa escribir en el futuro un libro ambientado en nuestro país?

—Me temo que no. Creo que en mi vida no tendré tiempo para conocerlo bien.

—¿Sí, en cambio, escribirá su autobiografía?

—De ningún modo. Me aburriría yo... y no digamos a los lectores.

D. M.

> «Conviene que el escritor aprenda de una vez que el mundo de los lectores es más complicado y rico que el suyo personal»

LITERATURA DE CRISIS

NO CRISIS LITERARIA

por RAFAEL PEREZ DELGADO

No pretendo en este artículo nada más que exponer mi opinión de curioso lector en torno a la crisis de la literatura, que, a lo que parece, envuelve a todos los géneros—poesía, teatro, novela, crítica, ensayo más o menos aprestado de filosofía—y que, según puede comprobarse, es universal. No es, pues, un fenómeno español. Si así fuera carecería de significación histórica. Sería un pasajero bache y no un colapso.

Aunque yo, por diversas razones, sólo incidentalmente toco el mundo literario, no por ello vivo al margen y desentendido de él. Sé, por lo tanto, que aquí y allá se intenta abrir rutas nuevas que pretenden ser renovadoras. Nuevos «ismos» de toda laya aparecen, con más escándalo que eficacia, para agostarse rápidamente, como ocurre a las flores de los invernaderos en cuanto, desaparecido el artificioso clima en que se engendraron y crecieron, tienen que habérselas con la naturaleza real. Tal el existencialismo francés—arqueología antes de ser historia—o ese desdichado neorrealismo italiano, con sus ladrones de bicicletas, sus niños obsesionados con el Papa y San Francisco..., o esa literatura barata en la que una desenvoltura moral de baja estofa pretende ser novedad, como si el cinismo no fuera tan viejo como la estupidez o la majadería.

Por todas partes aparecen nuevos «ismos», acabo de decir, y a mi entender aquí está la médula de la cuestión. Con esta actitud se reconoce que se ha agotado la herencia, que hay que encontrar nuevos filones para seguir adelante... Pero el problema resulta extremadamente difícil de resolver del lado de los herederos, pues si semejante solicitud y actividad se manifiesta como inútil, quiere decirse que no se trata de crisis literaria, sino de literatura de crisis. Otra cosa sería si, por tal o cual consideración, estuvieran las generaciones jóvenes alejadas desdeñosamente de la actividad literaria.

LA FALTA DE FE Pero ¿qué es la literatura de crisis? Difícilmente podría yo con mis escasos recursos aclarar el complejo que encierra la pregunta. Trataré, no obstante, de fijar su nota más significativa y esencial con la falta de fe. La literatura de crisis, como toda manifestación de crisis, está determinada por la ausencia de fe. De aquí el mal sonido, el acento de falsedad que acompaña a las obras de crisis. El autor percibe nítidamente que su obra no tiene eco y, como dice el dicho popular, los dedos se le vuelven huéspedes. Entonces, la actitud del escritor es de recelo y se manifiesta infecunda y a la defensiva, o bien se precipita en el cinismo. Pierde, pues, la obra así engendrada y realizada su justificación.

Alguien me objetará que lo que va dicho supone una concepción estrecha del arte como *utilidad*. Pero esta objeción no es exacta ni justa. El arte no es utilitario en sus fines. Mas el arte no puede saltarse a la torera las dos tiránicas ordenadas de tiempo y espacio en que forzosamente se mueve el hombre. El arte se produce en un aquí y un ahora, como cualquier hecho humano, y su gracia y su gloria consisten en que tiene virtud suficiente para vencer esta tiranía y no sucumbir con el tiempo que la produce.

A mi entender, y según las pruebas que la historia literaria ofrece, toda novela o drama que ha logrado una consagración universal y eterna no ha sido sólo y en primer término obra de la genialidad o el talento superior del escritor que la produjo, sino de su situación y raíz moral. En una palabra, que es obligado afirmar que, por lo menos en estos dos géneros, a cuyo auge o decadencia van unidas las épocas de plenitud o crisis literaria, la virtud que les salva es la sinceridad. Sin ella no puede existir la obra literaria de valor que supone irremisiblemente un estado de libertad real del espíritu, enraizado en la confianza. Así que, cuando el escritor en activo dice «no me dan libertad para expresarme», miente. El lector avisado se ríe y replica: «No es la libertad una situación jurídica, sino psicológica.» El escritor tiene toda la libertad que quiere, pero no sabe lo que hacer con ella cuando se encuentra que no es apto el medio en que ejercita su libertad para dar a su obra la fuerza cordial que arrastra y conmueve. En cierto sentido, lo que falta en la literatura actual, en la literatura de crisis, es una dimensión de religiosidad, de comunicativo entusiasmo, y esto quiere decir que es falsa, ilegítima.

LA TRAICION DEL ESCRITOR Conviene que el escritor aprenda de una vez que el mundo de los lectores es más complicado y rico que el suyo personal. Y con demasiada frecuencia, el lector, más inteligente que el escritor. Y sobre todo, que el lector—y como el objeto de la literatura es el mundo humano, el lector es objeto de la obra—se conoce y se siente a sí mismo con una *proximidad* que impide el engaño.

No se trata, pues, de buscar novedades más o menos formales para llenarlas de un contenido viejo y caduco, inexistente documento más fehaciente de la clase media que ahora se disgrega para morir, y quien quiera conocer la alta sociedad decadente de Francia del primer cuarto del siglo xx tiene en Marcel Proust el más fehaciente notario. hoy. Se trata en realidad de llevar a la literatura este mundo de hoy con su hombre vivo íntegramente. Se trata de acoplar, en una palabra, la obra literaria a la realidad humana del momento.

Demasiado evidentes y casi casi vulgares resultan estas afirmaciones. Creo que todo el mundo las comparte y más que nadie el escritor. Si esto es así—dejo fuera a los puros estetas—no hay escape posible. La producción literaria de hoy se encuentra desconectada del mundo en que se produce y del que únicamente puede nutrirse. Luego no hay más remedio que denunciar la traición que el escritor se hace a sí mismo. Grave palabra acusadora ésta de traición. Pero necesaria y única, y además, ya lanzada a los cuatro vientos mucho tiempo ha, por Benda, con su «traición de los cultos».

Traición, ésta es la grave palabra, no censura ni poder gubernativo tiránico. Atrévase el escritor a dar a su obra un contenido real tomado de la actualidad y verá cómo se produce el lisonjero fenómeno de la puesta en marcha de una literatura nueva sin neorrealismos ni existencialismos. ¡Ah! Pero ¿quién se atreve a semejante aventura? ¿Quién es capaz de sacrificar en un altar exigente? Es más cómodo el sacrificio de la personalidad, sin consecuencia catastrófica, que el heroico sacrificio que se pide.

Yo supongo que todo escritor se ha planteado este problema y ha visto su verdadera solución. Mas ha huído de ella. Se ha impuesto libremente una censura que, por la amputación que implica, lo ha precipitado en el terreno de la amoralidad, y desde él ha proclamado unos principios estéticos inconsistentes, a los que asirse, como un náufrago, para salvarse. Desde aquí se puede fingir un falso humorismo con pretensiones de superioridad, o la desenvoltura de lenguaje que siempre ha disgustado la sensibilidad corriente y repugnado a la refinada o bien—y no se sabe qué es más recusable—al análisis liviano de la intimidad. Lo primero es demasiado fácil para ser arte; lo segundo, excesivamente exigente para constituir por sí mismo materia literario. En uno y otro caso, caída, fracaso, y a la postre, nada.

A mí, particularmente, me gustaría que fueran los profesionales de la literatura—especialmente los novelistas y los autores teatrales—quienes hablasen de estas cosas del oficio y pusiesen en claro sus posiciones. Y no sólo estos escritores profesionales, sino que también la crítica, ejercitada hoy como noticiero de novedades bibliográficas, tiene la obligación, si quiere eludir la complicidad en el delito, de cumplir su misión discernidora de méritos y deméritos, sin desentenderse del problema verdadero. Pero seamos todo lo pesimistas que nos sea posible. Ni una ni otra cosa ocurrirá. Seguirán los escaparates de las librerías y los escenarios repletos de inepcias y la crítica dando su noticiero de novedades.

¿QUE ES UN ESCRITOR? Otros muchos extremos habría que tocar para aclarar totalmente la cuestión, pero son demasiado delicados y exigen mucho tiempo y espacio que no son de los que ahora dispongo. Sin embargo, conviene dejarlos apuntados. Son fáciles de resumir en una afirmación: la literatura de crisis se produce cuando el puesto del escritor está detentado por quienes ni por vocación ni por voluntaria imposición son escritores. Y de la mano de esta afirmación viene el problema clave: el del escritor. ¿Qué es un escritor? El que escribe simplemente, no. Escribir es para el escritor trabajo, a veces muy doloroso, que va unido a su misión en el mundo. El escritor no puede decir que escribe porque le divierte, sino todo lo contrario: deja de escribir para divertirse. La misión del escritor es salvarse y salvarnos a todos en y por la obra de arte. Cuando el escritor no cumple con esta misión específica se convierte en un personaje ocioso que estorba. O, como dijo Ortega y Gasset en su discurso del Pen Club, la misión del escritor es «librar al mundo de pesadumbre». La pluma que no sirve al vuelo «no es pluma, que es plomo». Y leer lo que no libera enfada y pesa. Por eso, aunque la finalidad del arte no sea la utilidad, se convierte la obra artística en eminentemente utilitaria.

Así ha ocurrido siempre, tanto con las grandes obras como con las modestas, pero legítimas. Utiles han sido Homero y el Dante, Rabelais y Cervantes, Shakespeare y Lope. En las novelas de Balzac estudiaba Carlos Marx la textura de la sociedad francesa salida de la Revolución; en nuestro Galdós posee España

Continúa en la página 8

EN UNA TABERNA CON LUIS ROMERO

«La Noria»: 15.000 ejemplares en quince días

Es indiscutible el éxito alcanzado por *La noria*, la novela de Luis Romero, «Premio Nadal 1951». Quince mil ejemplares vendidos en quince días son un elocuente testimonio.

El novelista tiene una mirada viva, penetrante, está llena de interés hacia las cosas, lo mismo que su corazón. No curiosidad, sino interés. Luis Romero es un viajero infatigable. Acaba de llegar de Buenos Aires, donde recibió la noticia del premio, y ahora soporta con agrado el verdadero diluvio de entrevistas y visitas a que le están sometiendo. A los dieciocho años Luis Romero quiso recorrer España, pero, por falta de medios económicos, no lo consiguió sino en mínima parte. Más tarde, la guerra hizo posible su propósito. Vió España y después salió al extranjero: Francia, Alemania, Rusia. El conoce todos los pueblos españoles habidos y por haber, donde haya un convento, una iglesia o simplemente una taberna de cierta importancia. Por esto no es de extrañar que Luis Romero haya escrito un libro titulado *Tabernas*, ni que hable en él de las más insospechadas de los más inauditos lugares españoles. Además, Romero ha publicado también un libro de poemas: *Cuerda tensa*.

La entrevista de hoy, como era inevitable, la celebramos en una taberna barcelonesa. José Guinovart, joven pintor catalán, nos acompaña.

—¿Qué tan por allá? (*Allá* es Buenos Aires).

—*Bien. En la Argentina se tiene gran interés por todo lo español. Aunque existen ciertos prejuicios que hacen que, en la vida literaria, se intercedan una serie de factores, casi siempre extraliterarios, que complican en cierto modo el conocimiento de nuestra literatura. Los jóvenes poetas están todavía detenidos en la generación de Lorca, Alberti, Aleixandre...*

—*La novela se conoce más. Por ejemplo, "Nada" se ha leído bastante. Y se ven por los escaparates novelas de Bartolomé Soler, Ignacio Agustí, Camilo José Cela... "La colmena" ha tenido gran éxito. Yo creo que Cela es el hombre capaz de escribir la gran novela de nuestro tiempo.*

A nuestra pregunta sobre su opinión personal de la joven poesía española y los poetas actuales que más le interesan, responde:

—*En poesía, como en todo arte, lo que verdaderamente tiene para mí interés es lo entrañablemente humano. Lo demás se da, en el poeta auténtico, por añadidura. Lo mágico, el poder comunicar algo a los demás hombres es lo fundamental. El hombre que hay tras de la obra me preocupa tanto como la obra en sí. Y a veces más. Por esto creo que, entre los jóvenes poetas, tienen un primer puesto Blas de Otero—cuya obra conozco profundamente, incluída la inédita; Celaya, aunque desigual en muchos momentos; José Hierro, a quien he seguido siempre con interés. Y en otra línea, Panero, Valverde, Rosales... Tal vez omita a alguien inmerecidamente y que desconozca.*

Luis Romero no ha vuelto a publicar un solo verso desde *Cuerda tensa*. A la pregunta de si prepara algún libro responde:

—*Tengo ya algunos poemas para uno nuevo, en efecto, pero no tengo idea de cuándo le publicaré. Ahora trabajo en novela. Una novela que comencé en Buenos Aires y que dejé de escribir tan pronto supe lo del Premio.*

Después hemos preguntado a Romero lo que considera indispensable para hacer una buena novela:

—*A mi juicio, aparte de la técnica o "cocina novelística, necesaria siempre en todo escritor, creo que es fundamental que en los personajes concurran una serie de vivencias de honda raíz humana, en las que el lector se sienta identificado. Que sean seres humanos, en una palabra. Pues el arte es siempre comunicación, comunión. Aparte del éxito alcanzado por "La noria" entre las llamadas "minorías", lo que más me alegra de mi novela es la gran acogida que ha tenido entre el público, entre el llamado "gran público". Hay quien equivocadamente, para atraerse a ese público, traiciona su dignidad y su condición de novelista, tratando de escribir con arreglo a una mentalidad determinada y para una mentalidad determinada. Error profundo. Ya que lo que tenemos que hacer los novelistas es elevar precisamente esa mentalidad, a nuestra altura.*

MANUEL ARCE.



Una de las más curiosas y recientes fotografías del autor de *La noria*

cine

Cine amateur europeo en Barcelona

por José Torrella.



Lo Pelegrí, de Llobet-Gracia

Por fin, gracias a celebrarse en Barcelona el XIV Concurso Internacional de Cine Amateur, hemos podido er cine *amateur* extranjero y comparar uestra producción con la de fuera. Ya abíamos por los fallos de los años anteiores en Estocolmo, Varese, Luxemburo, Glasgow... que el cine *amateur* espaíol era de los mejores. El segundo exacamente, según los números; y en el paado año, el primero. Pero siempre nos uedaba el ingenuo y españolísimo preuicio de imaginar lo de fuera dotado de n encanto o interés especial, como si se encanto o interés pudiese escapar uno otro año a los mismos jueces.

Ahora hemos podido percatarnos de ue el cine *amateur* español merece a odas luces el puesto que ocupa. Unicanente en una cosa nos aventaja con muho cualquier otro país europeo: en el énero documental. Nuestros *amateurs* uenos subestiman el *film* documental, in detenerse a pensar las posibilidades ue ofrece y que los propios *amateurs* xtranjeros parecen ignorar, ya que sus ocumentales interesan generalmente por l tema, pero sin que el cineísta ponga tra cosa de su parte que una correcta bjetividad.

En el cine de ficción, sea sobre un arumento propiamente dicho o en función le cine más o menos absoluto, las peículas extranjeras que hemos visto no os han revelado nada. Excepto una peícula noruega, *Munter streke*, delicioso original entretenimiento a cargo de dos ápices que actúan a modo de un número scénico de variedades, lo demás no desubre auténtica inquietud ni excepcional emperamento...

Comparando la filmografía de nuestro Enrique Fité con todo lo extranjeros que emos visto estos días en Barcelona, nos ersuadimos de la gravidez intelecto-viual de la bellísima simbología fiteriana nos disponemos a levantarle el sambenito de cerebralismo y de estatismo que todos coincidimos en colgarle. Nos explicamos ahora la gran estima que han merecido sus películas en los certámenes internacionales, a partir de *Porta closa* (1947), que arrancó en Estocolmo el aplauso de una sala calificadora, obligada reglamentariamente a silenciar sus impresiones. Y es que Fité posee una vigorosa personalidad creadora.

Y hago la comparación con Fité por ser nuestro más sólido y consecuente valor. Pero no puedo dejar de mencionar los temperamentos de Llobet-Gracia y de Pedro Font, por no utilizar más que nombres de solera internacional ante los cuales deben también descubrirse muchos de los forasteros que participan en la competición.

Ahora bien : juzgando el cine *amateur* en bloque, es decir, fundiendo en un crisol europeo todo lo visto en el Tibidabo durante el Concurso Internacional de 1952, he de llegar a la conclusión de que *también* el cine *amateur* está en crisis. El cine *amateur* no vibra como, libre de prejuicios y trabas—comerciales y estatales—podría y debería vibrar. Sus inicios, situados en la tercera decena del siglo, eran mucho más prometedores, tanto entre nosotros como en el resto de Europa.

Y he de limitarme al continente europeo porque América, excepto alguna pequeña participación suramericana, hace totalmente vida aparte. Y, según referencias, su concepto de cine *amateur* es mucho más angosto que el nuestro, a pesar de que supongo estará allí al alcance de casi todo el mundo, como los coches y las neveras.

Y es que no podemos pedir peras al olmo. El cine *amateur* surge del cruce de una situación económica holgada con una honesta apetencia familiar. Todo lo que venga por añadidura, cuando viene, es un regalo de los dioses que debemos agradecer. Después de todo, en España, o más concretamente en la región catalana, no podemos quejarnos de la esplendidez de nuestro Olimpo *amateur*.

J. T.

DEL TIBIDABO A CANNES

Hace unas semanas en esa montaña de Barcelona, en su cumbre, se reunía el XXVI Congreso Internacional de Cine Amateur. Y, una vez más, España, su cine no profesional, *obtenía aplausos unánimes y muchos de los correspondientes primeros premios. Nuestro cine* amateur *desde siempre, antes y después de nuestra guerra civil, con independencia, ha sido bueno y justipreciado. Sólo puede criticársele una excesiva evasión hacia lo simbólico y una casi absoluta ausencia de temas documentales, en parte justificada por esa misma evasión ideal. Con seguridad, un cine documental, que tanta falta hace, sería la clave de muchos buenos* films profesionales, a posteriori. *Más que esos simbolismos, no reprochables en un cine* amateur, *pero perjudiciales en un cine comercial, es preciso un cine sencillo, abierto, de cara a un paisaje que después, en el 35 profesional, ya se llenará de drama, de peripecias, de historia.*

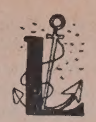
No obstante, nuestro cine amateur, *que el pasado año ganó la más alta recompensa en Glasgow, este año se ha clasificado en el Tibidabo en segundo lugar, ha demostrado, una vez más, su calidad, la falsedad de que internacionalmente nuestro cine sufre presiones extrañas para no calificarse bien—excusa fabricada por la estulticia de unos cuantos que quieren con esta fórmula falsear la verdad de nuestro raquitismo profesional—y la existencia de un grupo calatán que unido, con preparación intelectual, ama una profesión en la que no cobra semanalmente.*

Pero del Tibidabo—donde, por cierto, no han sido enviados especiales, ni paellas, ni fotógrafos—nuestro cine profesional, *el de verdad (o sea, el de mentira), se ha ido a Cannes, a bañarse con el* maillot *anual de la frivolidad, y no a sumergirse, como es lo conveniente, en el Ganges de la purificación.*

Sería tonto ocultar nuestra penuria. Alguno de los tres flims enviados es honesto y nada vulgar, de fronteras para dentro. Pero cuando se salta al exterior es preciso poseer algo que nos va siendo cada día más imprescindible: el sentido de la orientación. Los aires en que se vuela por fuera no son los mismos que alimentan el reuma de nuestro cine. Y los contrastes son, con exceso, aleccionadores. Por eso, uno de los enviados *especiales de este año ha tenido que escribir en su semanal crónico que lo que ha triunfado de verdad es el* equipo humano español : *es decir, lo de fuera. la carne; lo de dentro, el corazón, aún queda virgen en la entraña de nuestro pueblo, en el paisaje castellano, en el hombre extremeño, en el labriego o en el obrero españoles, que aún no han subido a la pantalla nacional para representar su drama o su comedia verdaderos.*

R. Muñoz Suay.

En Madrid, el corazón no late

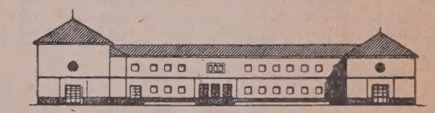


Los meridianos del realismo, igual que los geográficos, cambian según la latitud. El de París y el de Madrid, desde luego, no coinciden. Esto hemos podido comprobar recientemente con ocasión del «percance» sufrido aquí por el *film* de Julien Duvivier *Sous le ciel de Paris, coule la Seine*. Al hablar de realismo prescindiremos de toda la gama de sutilezas a que esta palabra suele dar lugar. Casi sería mejor decir «cotidianismo», o sea, presentación de aquello que puede suceder todos los días, o un solo día, y tal y como puede suceder. En sentido general, esto debía ser—circunstancias aparte—igual para todo el mundo. Pero...

El *film* de Duvivier, director que en modo alguno se encuentra en decadencia, nos presenta un día de París. Seguimos ese día a través de varios personajes que, y esto es lo magnífico del *film*, en sí mismos y en sus circunstancias «pueden ser» en cualquier parte. Una vieja solitaria, cuya única preocupación es encontrar unos francos para dar de comer a sus gatos hambrientos. Dos niños que viven su aventura de descubrir el Sena. Un escultor al que la soledad hace enloquecer. Una modelo que nos introduce en el mundo maravilloso de la coquetería y la elegancia femenina. Un obrero huelguista lleno de *bonhomie* y vivacidad. Una muchacha que, por vez primera, visita la ciudad que se le ofrece llena de promesas. Un estudiante de Medicina que vive en el mismo día el triunfo y el fracaso.

Los personajes pasan ante nosotros como un símbolo de la ciudad que vive. Y, al final, el desenlace nos separa de ellos. Todo queda en un suceso, en esas pequeñas grandes cosas que en todas las ciudades ocurren a diario. El gran *climax* final nos lo da una peripecia de impresionante dramatismo. Uno de los personajes, no importa cuál, ha recibido un balazo en el corazón. En la clínica de urgencia, el bisturí abre paso en su carne. La cámara nos lo presenta *todo*. Unas pinzas extraen la bala del corazón, que durante veinte minutos se detiene para, al fin, tras un enérgico masaje, volver a la vida. Como la ciudad, su corazón sigue latiendo. Es una de las escenas más valientes y mejor medidas que hemos podido ver en muchos años. Pues bien, parece ser que esto no ha sido considerado aceptable para la sensibilidad de nuestro público. Según ciertas calificaciones,

Continúa en la pág. 8



DIRECTOR, SEIS; GUIONISTA, UNO

FIN DE UNA POLEMICA

1. Al parecer, la ecuación planteada en el número 49 de INDICE

Autor del *film* = Guionista (1)

ha saltado en pedazos. El balance de las opiniones pulsadas da seis votos favorables (Neville, Mihura, Serrano de Osma, Berlanga, Colina y Reig) al Director y uno sólo (Bardem) al Guionista.

Sin embargo, la cuestión de la paternidad de un *film* queda sin contestación categórica. Tal vez ello no sea posible, o tal vez, y éste es mi criterio, las contestaciones favorables han sido disparadas a distintos blancos, generalmente muy alejados del que se ofrecía... Creo que no se ha sabido discutir.

La ecuación (1) fué propuesta teniendo en cuenta una serie de hipótesis previas que simplificaban el tema a discutir. Estas hipótesis no estaban elegidas arbitrariamente; antes bien, señalaban con cierta aproximación la situación del *film* cuyo autor buscábamos. En cierto modo, esas premisas pretendían aislar un *film*-tipo, una *muestra* bien característica de la actual y usual producción cinematográfica. Recuerden que las hipótesis eran:

a) El *film* en cuestión es un *film* comercial de largo metraje.

b) Es un *film* sonoro.

c) El Guionista y el Director de ese *film* son entidades distintas. De hecho se excluían los casos en que el Director era guionista parcial o total de su película.

Pues bien: examinando las respuestas nos encontramos:

Neville: «Yo no concibo un director de películas que no sea un autor dramático, un escritor... Para mí, pues, el director es el responsable del *film* si ha trabajado en el guión técnico, si ha intervenido en la historia y en la caracterización de los personajes. Si no..., no es responsable de lo bueno, si lo hay, pero tampoco se puede decir que le corresponda el adjetivo de creador al guionista...»

Edgar Neville se zafa de la hipótesis *c*), no la concibe siquiera; pero aun admitiéndola, no considera al Guionista como único creador.

Mihura, paternalmente, obliga al Guionista y al Director a un abrazo de Vergara, y durante la efusión se escapa pián, pianito, porque en realidad la cuestión que se debate le importa un verdadero rábano.

Serrano de Osma, en cambio, se enfada muchísimo, se olvida un poco de la hipótesis *b*), cita el viejo *Amanecer* y al final reclama para el Director, al menos, la maternidad del *film*. (Aunque es posible que desee secretamente la partenogénesis.)

Berlanga acepta la igualdad propuesta cuando en el *film* hay un predominio verbal (cine-teatro), y la rechaza en el caso contrario (cine-cine), aunque entonces se olvide de la hipótesis *c*). Su disparo es, con mucho, el más certero de todos.

Colina niega la premisa inicial de la discusión y además de las manos del Guionista y del Director, añade 996 más; entre todas amasan «... la cosa llamada película, el extraño producto estético de mil manos».

Joaquin Reig se olvida también de la hipótesis *c*) al incorporar a la pelea Guionista contra Director al autor de la Idea, y liga a los tres indisolublemente: «... trinidad en la forma, unidad en la misión». Después ironiza sobre el hecho de que uno se entretenga en estas nimiedades y señala una tarea a cumplir... ¡Hacer!

Estoy de acuerdo; pero mientras se arregla eso de las «normas» y los productores se decidan a... ¡producir!, uno se entretiene. ¿No?

Frente a estas seis opiniones, todas adversas total o parcialmente, la ecuación únicamente defendida por mí, se tambalea. René Clair—*ex cathedra*—me auxilia con su criterio y su posición pro-guionista. En vista de ello, me decido a no arriar bandera. Hay que seguir todavía un poco más.

2. Se desprende de las contestaciones que la alianza Guionista-Director es imprescindible y, aún más, que el Guionista y el Director no pueden concebirse como entidades distintas. Esto quiere decir exactamente lo siguiente:

Un *film* es siempre una historia que hay que *contar*. Lo fundamental entonces parece ser el relato fílmico que está dado *antes* de su realización en imágenes.

El Guionista llega a desglosar la historia, considerada como un todo, en unidades de relato inmediatamente inferiores—secuencias—hasta llegar a un conjunto narrativamente indivisible, la *escena*. El Guionista compone, pues, una historia apoyándose en una estructura de escenas.

El Director es siempre «director de escena». Mecánicamente, la escena es susceptible de ser dividida en una serie de posiciones o planos de la cámara. Entiendo, por tanto, que existe una unidad elemental de relato fílmico: la escena. Ella es la unidad fundamental o primaria, el arma última del Guionista.

Quiero aventurar aquí que después de cincuenta y seis años de cinema se observa —desde hace ya una docena al menos—una tendencia que traslada la gravitación del acento fílmico desde el *plano* a la *escena*, desde la *forma* al *contenido*. Abandonando la superstición del formalismo, el cinema evoluciona de tal modo que el sentido fílmico no se desprende ya solamente de la yuxtaposición (montaje) de una forma o plano A y de una forma o plano B. El cine pierde—ha perdido ya, creo—el plano como unidad expresiva elemental. El *film* pasa, pues, de una estructura puntual (los planos) a una estructura reticulada (las escenas). En la anatomía de un *film* existe evidentemente el plano como unidad última. Funcional, fisiológicamente, el plano es inoperante como unidad de acción, y el elemento primario es la escena.

Ahora bien: el escritor de cine—o mejor, el escritor *en* cine, el Guionista, el que escribe mediante el lenguaje cinematográfico—llega en su misión hasta la elaboración de la escena. De hecho, es cada vez más frecuente que el guión de rodaje, el guión técnico, el *shooting-script* sea precisamente y sólo eso: una historia dividida en escenas (*master-scene*).

El técnico desglosa después esas escenas en planos o tomas de la cámara, con un único fin: mostrar esa escena con la mayor claridad compatible con la mayor economía expresiva. El desglose de una escena en planos tiene una ley: máxima belleza, mínimo esfuerzo.

Si se admite esta serie de suposiciones, tiene vigencia todavía lo que dije en el men-

Continúa en la pág. 8

"Orphée y el cine de Cocteau" (1)

El Cineclub de Pamplona salta audazmente al terreno editorial con la publicación de este estudio de Carlos Fernández Cuenca, primer número de una colección a la que deseamos éxito y continuidad. La bibliografía cinematográfica internacional se ve constantemente enriquecida por trabajos que, como éste, significan aportaciones a favor de la creación de un clima cultural en torno al cinema.

El estudio que Carlos Fernández Cuenca dedica ahora a Jean Cocteau es una completa visión de las actividades cinematográficas del escritor francés. Fernández Cuenca sitúa las cosas en su punto, no descuidando, por tanto, en ningún momento lo que la formación literaria del autor tiene de influencia en su creación "fílmica". Así, analiza agudamente el valor de comunicación existente entre la poesía, el teatro, la novela y los "films" de Cocteau.

El librito (60 páginas) se halla divido en once apartados, de los que consideramos como particularmente interesantes los titulados "Poesía del cine", "El arte y la técnica" y "Filmografía", este último por su valor documental.

Cumple felicitar al Cineclub Pamplona por su romántco impulso en empresa tan delicada como es esta del trabajo editorial. Así lo hacemos, y deseamos que su ejemplo sirva de estímulo a nuestros editores, tan remisos en el campo cinematográfico. Uno de los grandes males de nuestro cine es la falta de criterio del público, y creemos que el modo de formar ese público es una intensa actividad bibliográfica. Aparte de esta consideración, el folleto—como queda dicho—es de gran utilidad y valor para el aficionado sincero. La edición es muy pulcra y está bien ilustrada.

D.

(1) Carlos Fernández Cuenca: *Orpbée y el cine de. Jean Cocteau.* «Cuadernos Cineclub». Pamplona, 1952 10 pesetas.

Viene de la pág. 7

En Madrid...

la película es *morbosa*. Una vez más, una censura, a nuestro juicio equivocada, privará al espectador español de conocer una gran obra cinematográfica.

Nos permitimos preguntar: ¿dónde acaba lo real y empieza lo *morboso*? *Sous le ciel de Paris* nos presenta, hasta llegar a sus últimas consecuencias, el ritmo de una ciudad a través de sus *faits divers*. De esos sucesos para los que es inútil negar actualidad y cuyo equivalente español podría ser, digamos, la caída de un tranvía con 150 personas a bordo por el Puente de Toledo...



Raymand Hermantier, el escultor de *Sous le ciel de Paris*

Curso Marcel Carné

Gracias a la Asociación Española de Filmología y a «Brújula del Cine», hemos podido estudiar, durante varios días, la casi totalidad de la obra de Marcel Carné, obra importante que, en números sucesivos, iremos analizando en estas páginas.

Hoy sólo deseamos destacar que la Asociación, con el *curso René Clair* del pasado año y con el reciente de Carné, ha conseguido mostrarnos dos obras fundamentales y casi completas. Agradecemos este esfuerzo en el que, asimismo, han participado esas páginas valientes de «Brújula del Cine», dirigidas por el estupendo independiente J. E. Dorrell.

DIRECTOR, SEIS; GUIONISTA, UNO

(Viene de la página anterior)

cionado número 49 de INDICE:

A lo largo del *film*, el trabajo personal del Director—«poner la escena» y «desglosarla en temas»—depende directamente del margen de libertad para la utilización estética del lenguaje cinematográfico que el Guionista, voluntaria o involuntariamente, permite. Por tanto, en el caso límite el trabajo personal del Director se anula totalmente.

No es ya difícil comprender la insospechada importancia que adquiere el Guionista de día en día, y se puede también imaginar cuál será el estado final de la evolución de esas especies nacidas en cincuenta y seis años de cinema y que, históricamente, tienen el siguiente orden de aparición:

Director.

Director + Autor de una Idea desarrollada en el tiempo (argumento).

Director + Autor de una Idea desarrollada en el tiempo y en el espacio (argumento y continuidad).

Director + Guionista (guión = argumento + + continuidad + diálogos).

Luego ya surge el Director colaborando creativamente en el Guión y, por último, el caso óptimo, Director y Guionista son una sola persona. Como al principio de todo.

Actualmente, los buenos creadores de cine son siempre guionistas de sus propios *films*. Es un síntoma excelente.

3. Sin embargo, las cosas no son tan sencillas como uno puede creer. Fíjense en lo que dice un buen guionista, Sidney Box, que es al mismo tiempo un buen productor de películas. El renacimiento del cine británico tiene en él uno de sus más importantes autores.

Los guionistas actuales no tienen ningún prestigio ante los directores o los productores. Sólo hay un camino para aumentar ese prestigio: los críticos. Es muy corriente observar que aun en los casos en que el guionista lleva en los títulos de crédito un fotograma sólo para él, como autor del argumento original y del guión, la crítica lo menciona raras veces. Hasta que los críticos no se den cuenta de la importancia de la contribución del guionista en el *film*, el prestigio de éste no existirá. Por el momento, no tiene ninguno.

(Así, de pasada, se me ocurre un ejemplo: el crítico Fernández Cuenca, estudiando la obra del director Rafael Gil, señala y aplaude el hecho de que Gil se adelantase a De Sicca con la escena del baño solar en la película *La calle sin sol*. Todo está muy bien, sólo que al revés. Es Miguel Mihura, guionista, quien debe recibir los aplausos por haber *inventado* ese poético momento y por haberlo inventado *antes* que Zavattini).

«Hay un solo camino mediante el cual el escritor puede obtener un reconocimiento personal: haciéndose escritor-director. Pero cuando lo hace se le sigue olvidando como escritor; el guión, como siempre, se olvida.»

(Todos rinden homenaje a Clair como director. ¿Quién piensa en Clair como escritor? ¿Quién se da cuenta de que la inventiva y el arte de contar que atestiguan sus mejores obras habrían dado igual reputación a otro realizador, si el escritor Clair hubiera puesto sus ideas al servicio de éstos?)

4. Esta pequeña polémica que tanto nos ha entretenido a diez o doce es antigua y, sin embargo, vigente, aquí y en cualquier sitio. Hace poco tuvo lugar una incruenta batalla entre los guionistas de Hollywood y los críticos cinematográficos de Nueva York sobre el mismo tema que ha estado ocupando un trocito de INDICE durante cuatro números. En aquella pelea, la última andanada la dispararon los guionistas al publicar una recensión de la novela *For Whom the Bell Tolls*, tal como la hubiera hecho un crítico cinematográfico de Nueva York (o de Madrid, ¿verdad?)

Después de alabar nominalmente al editor, al confeccionador, al encuadernador, al corrector de pruebas («Joe Guggenheimer ha hecho su mejor trabajo hasta la fecha, si se exceptúa una coma fuera de su sitio en la página 58»), terminaban con una mención especial del fabricante del papel, «cuya sabia elección de papel blanco corriente ha contribuído tanto a debilitar la sombría calidad del material...»

No se mencionaba al autor.

BARDEM.

Viene de la página 6

LITERATURA DE CRISIS

Para realizar obras así es necesario subsumirse en el mundo que nos rodea para elevarse después sobre la chata planicie humana en que conviven el usurero y el pródigo, el charlatán y el discreto, el práctico y el idealista, la mujer virtuosa y la prostituta, el zafio y el agudo. En fin, el abigarrado tumulto de la farsa del mundo. Pero elevarse sobre la chata planicie humana no es retirarse. Y retirarse es lo que hace el escritor de las épocas de crisis. Así es corriente oír a los escritores—los puros estetas aparte—que se divierten escribiendo, o que escriben para divertirse. La confesión es digna de un cristiano primitivo. El resultado, que sus obras son menos apreciadas que los goles de Kubala. No tienen valor, porque no se han producido en el clima de la verdad, que es el propio de la mente liberada y liberadora.

Por estas razones no debe hablarse de crisis literaria, sino de literatura de crisis. Ante todo, la verdad.

Vitam impendere vero.

R. P. D.

NOTICIAS

PREMIOS Y CONCURSOS

LIBRO DE HISTORIA

En breve aparecerá un extenso libro del ilustre historiador Orestes Ferrara sobre el siglo XVI. El César Carlos V es la figura central de su trabajo.

RECITAL EN EL ATENEO

Pío Fernández Cueto dió un recital poético en el Ateneo de Madrid, interpretando poemas de Garcíasol, Manuel Pilares, Rafael Núñez, García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego. Blas de Otero, Góngora y Lope de Vega. Fernández Cueto ha salido para dar recitales en Bilbao, San Sebastián y Valladolid.

EDICION ANTOLOGICA

Luis Landínez, autor de *Los hijos de Máximo Judas*, va a publicar inmediatamente en Zaragoza una edición antológica de sus versos bajo el título *Sobre esta tierra nuestra*. Francisco Yndurain, Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras zaragozana, y Luis Horno Liria firman la convocatoria para la publicación de dicha selección de poemas en tirada restringida para amigos.

«NOCTURNAS»

Ricardo Blasco, que ya se había dado a conocer en la poesía por su libro *Silencio de unos labios* y por otros poemas publicados en diversas revistas y director que fué de la fenecida *Corcel*, publicará en breve otro libro de poemas con el título de *Nocturnas*. Lo editará Jaime Villegas, en Preciados, 33, Madrid.

GUILLERMO DE LA TORRE, EN PARIS

La revista *Les nouvelles littéraires* se ocupa en uno de sus últimos números, con motivo de su estancia en París, del conocido crítico español Guillermo de Torre. Marcelle Auclair comenta brevemente la significación del escritor dentro de la literatura española, así como el importante papel que desempeña actualmente en Suramérica como renovador del ambiente literario del Continente.

«Dios me libre de decir, pues sería imperdonable, que los escritores hispanoamericanos tengan necesidad de recibir lecciones de nadie. Pero es una experiencia vivificadora para ellos la de, tras un siglo de infidelidad, tomar de nuevo contacto con la literatura materna. Guillermo de Torre ha sido el encargado de crear esta nueva relación, y he aquí que, después de quince años de ausencia, ha vuelto a España, a Francia, a esta Europa de la que él ha traducido el pensamiento esencial para millares de argentinos, de chilenos, de uruguayos.»

Al mismo tiempo que Guillermo de Torre se han dado cita en París el inglés Richard Vaughan, el portugués Ferreira de Castro, el italiano Ignacio Silone y el japonés Kuni Matsuo.

SIMENON, ACADEMICO

Una comisión de la Academia Francesa asistirá en Bruselas al ingreso en la Real Academia de Literatura belga del famoso novelista Georges Simenon.

«LOS BALLETS DE BARCELONA», EN FRANCIA

Les nouvelles literaires se ocupa en uno de sus últimos números de la compañía de los «Ballets de Barcelona», cuya presentación en París ha tenido lugar recientemente. René Jouglet comenta muy favorablemente la actuación de esa agrupación española de *ballet*, destacando la coreografía de Magriñá y la actuación de Rosita Segura y Lolita Baldo.

OBRAS ELEGIDAS

Los críticos de dos grandes diarios neoyorkinos, siguiendo su cotumbre, han preguntado, al finalizar el año pasado, a ciertos escritores famosos acerca de las obras que le han producido mejor impresión durante 1951. He aquí algunas de esas respuestas:

Luis Bromfield.—«La mar en torno a nosotros», de Rachel Carson, y «Catcher in the Rye», de J. D. Salinger.

Thomas Mann.—«Memorias», de Duff Cooper, y «André Gide», de Albert J. Guérard.

James Thurber.—«Farmer's Hotel», de John O'Hara, y «Biografía de Scott Fitzgerald», de Mizener.

Robert Sherwood.—«Memorias», de Churchill, y «El pueblo americano», de Gerald Johnson.

Scholem Asch.—Las últimas publicaciones de Faulkner y los «Poemas completos», de Robert Frost.

William Carlos Williams.—«Nones», compilación de poemas de W. H. Auden.

INGLATERRA, EN BARCELONA

La actividad editorial católica inglesa ha estado represntada en la Exposición Internacional de libros que, con motivo del Congreso Eucarístico Internacional, se ha celebrado en Barcelona. El envío hecho por el British Council comprendía 740 volúmenes, principalmente de autores católicos, no limitados a temas religiosos, sino también sobre arte, biografía, ciencia, medicina, sociología, derecho, etc., etc.

La participación incluyó asimismo una colección de revistas católicas inglesas y fotografías de escritores. Simultáneamente se expuso una serie de bordados, pinturas, esculturas y objetos de culto católico ingleses.

Probablemente esta Exposición será presentada también en Madrid el próximo mes de octubre.

DISGUSTO GENERAL

Elmer Rice ha estrenado una nueva pieza, *The gran tour*, en los Estados Unidos. Parece ser que, después de un primer acto límpido y verosímil, el argumento de la obra se confunde con acumulaciones melodramáticas tales como seducción, adulterio, divorcio, robo, recriminaciones y secrificio final. La crítica ha acogido la obra con disgusto y el público la ha rechazado.

FANTASMAS

John Patrick también acaba de estrenar una pieza divertida: *Lo and behold*, cuya trama la desarrollan fantasmas llenos de humor, semejantes a los de *Un espíritu burlón*, de Noel Coward. Parece ser que en el éxito ha tenido buena parte el director escénico Burgess Meredith, famoso nombre de Hollywood, muy conocido para el público por su interpretación de *Hombres y ratones*, la magistral novela de John Steinbeck.

PREMIO JUAN MARAGALL

La «Agrupación Amigos de Juan Maragal», prosiguiendo su labor divulgadora de los valores literarios y cívicos contenidos en la obra del insigne escritor, establece un premio de 1.000 pesetas para el mejor artículo o guión radiofónicos inéditos o publicados desde el día 30 de noviembre último al 30 del mismo mes del corriente año, y así en los sucesivos, sobre cualquier aspecto de la personalidad del autor del *Cant espiritual*. Los trabajos deberán remitirse, suscritos por sus respectivos autores, con las señas de sus domicilios, y por duplicado, dentro de dicho plazo, al Secretario del Jurado calificardor, don José María Mas Solench, calle de Bailén, 21, 1.º, 2.ª, Barcelona. El fallo se dará a conocer el día 20 de diciembre próximo, aniversario de la muerte de Maragall.

PREMIO NOVELA POLICIACA 1951

Ha sido adjudicado en Barcelona el «Premio Novela Policíaca 1951», instituído por Aymá, Editores, galardonado con 15.000 pesetas. Obtuvo el premio Mario Lacruz, de veintidós años, escritor inédito y estudiante de Derecho.

Quedó finalista la novela de Carlos Caba *Sangre en el río*, clasificándose como semifinalistas los libros y los autores siguientes: *Un cuerpo o dos*, de Gabriel Martín; *El charco*, de Tomás Salvador; *Si lo supiera antes de suceder*, de José Germán Huici; *Cinco sentidos tenemos*, de Jaime Ministral Masiá, y *El caso de la viuda*, de Enrique Nacher.

El Jurado estuvo compuesto por Carlos Fernández Cuenca, Rafael Vázquez Zamora, Carlos Martínez Barbeito, Néstor Luján y Arturo Llopis.

CONCURSO «ESTUDIOS»

La revista norteamericana *Estudios*, publicada por la Duquesne University de Pittsburgh, U. S. A., convoca un concurso para literatos españoles, en su número de junio. El concurso consta de dos partes: «Premio Estudios», para cuentos, y «Premio Duquesne», para poesías, ambos con abosluta libertad de tema y en las poesías de tema y composición. Los premios son de 50 dólares para cada apartado, y la extensión de los trabajos debe ser la siguiente: Cuentos, no menos de 1.200 palabras y no más de 4.500, y poesías, no menos de 40 líneas y no más de 200. Las poesías deberán estar escritas en español y los cuentos en español o inglés. Los originales deben remitirse a *Estudios*, Duquesne University, Departament of Spanish, Pittsburg, 19, Penna, U. S. A. Serán admitidos los originales hasta el 30 de septiembre próximo.

PREMIOS «INSULA» DE CUENTO Y POESIA

El Jurado del premio «Insula» de cuentos, constituído por Melchor Fernández Almagro, Camilo José Cela, Ricardo Gullón, Rafael Vázquez Zamora y Enrique Canito, acordó declarar desierto el primer premio y constituir, con su importe y el accésit, dos premios de 1.000 pesetas cada uno, atribuyéndoles, sin orden alguno de prelación, a don Francisco García Pavón por su cuento *Justinona, Justina, Justinina... nada*, y a don José Acquaroni por su cuento *La capital es otra cosa*.

El Jurado para el premio de poesía, formado por Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Antonio Muñoz Rojas, Carlos Bousoño y José Luis Cano, acordó conceder el premio a don José Luis Martín Descalzo por su poema *Tres sonetos del alba*. El accésit fué concedido a don Alberto Oliat por su poema *Luca*.

PROHIBICION

En la Alemania oriental ha sido prohibida la circulacion de las obras de Kafka, Sartre, T. S. Eliot y Graham Greene.

PREMIOS AÑO SANTO

Recientemente el Comité Directivo del Concurso Artístico Cultural Año Santo ha procedido a la adjudicación de sus numerosos premios para literatura, poesía, teatro, crítica, cine, artes, periodismo, literatura para niños, pedagogía, sociología, historia y filosofía. He aquí algunos de los autores premiados:

Bruno Brunello, por su obra *Maschere nude il teatro di Pirandello*; Enzo Catagna, por otro estudio sobre el mismo dramaturgo; Alnerto Basso, por *La obra de Strawinsky*; Antonio Romanogli, por otro trabajo sobre el mismo compositor; Emilio Tumminelli, por *Elegia—Quaderno di autumno—Tre poesie*; Francisco Fochi, por el drama *Giuda*...

...CHERO ...LIOGRAFICO

...mente no es necesario, pero nos per-...sistir cerca de nuestros lectores para ...erven cuidadosamente este Fichero ...fico.

...ncarte tiene en sí poca importancia, ...ados todos constituirán una abra ...mente valiosa.

...ueva ficha, aumenta el valor de las ...adas y lo que hoy sólo le cuesta una ... atención, mañana representará un ...e trabajo inestimable.

...s veces ha tenido usted que buscar ... determinada y para localizarla ha ...o recurrir a su librero o a varios de ...que los datos que usted recordaba ...ficientes y vagos?. Muchas de las ...e hoy publcamos en nuestro fichero, ...cesitarlas mañana. Consérvelas.

...N OPERA

...*rtin Cooper*. Parrish, Londres, ...-66 págs. con 27 ilustraciones ...mplos musicales.

... 7/6 chelines.

...WA NIEOBECNYCH (La cons-...ón de la ausencia).

...*ria Kuncewicz*. Express, Munich, ... 300 págs.

...CHE SCHICKSALSJAHRE

...*rt Assmann*. Brockhaus, Wiesba-...1950; 586 págs.

... 15,50 marcos.

...LAYING OF CHAMBER MUSIC

...*orge Stratton* y *Alan Frank*. Dob-... Londres, 1952; 90 págs.

... 6 chelines.

... CRITICAL PERIODS ...REEK SCULPTURE

...*sela M. A. Richter*. Oxford Uni-...y Press, 1952; 95 págs. con 142 ...aciones.

... 25 chelines.

...HILOSOPHY OF MODERN ART

...*erbert Read*. Faber, Londres, ... 238 págs. y 16 láminas fuera de ...

... 25 chelines.

...PURNA

...r 8000. Por *Maurice Herzog*. ...go de *Lucien Devies*. P. Greno-...y B. Arthaud, editores. París, ... 300 págs. con 32 ilustraciones ... del texto, croquis y cartas en ...es.

... 750 francos.

...RO NERO

...*ovanni Papini*. Vallecchi, Edito-...00 págs. Florencia, 1951.

LA FOSSE AUX VENTS (Novela).

Por *Roger Vercel*. A. Michel, Editor. París, 1951.

Precio .... 390 francos.

THE CINEMA 1952

Edición dirigida por *Roger Manvell* y *R. K. Neilson Baxter*. Penguin Books, Londres, 1952.

Precio .... 3/6 chelines.

BESTIE DEL 900

Por *Aldo Palazzeschi*. Vallecchi, Editore. 172 págs. Florencia, 1952.

Precio .... 2.500 liras.

MATEMATICAS APLICADAS AL COMERCIO DE LIBRERIA

Por *José A. Sánchez Pérez*. Madrid, 1951. 288 págs. más 12 láminas.

Precio .... 40 ptas.

Instituto Nacional del Libro Español.

EXPOSICION HISTORICA DEL LIBRO ESPAÑOL

Edición numerada de 200 ejemplares. Con ilustraciones; 100 págs.; edición en 8.º Madrid, 1951.

Precio .... 20 ptas.

Instituto Nacional del Libro Español.

APORTACION A LA BIBLIOGRAFIA DE QUEVEDO

Por *Herrero-Tamayo*. 50 págs. Madrid, 1951.

Precio .... 5 ptas.

Instituto Nacional del Libro Español.

1.500 SEUDONIMOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Por *Florentino Zamora Lucas* y *Eduardo Ponce de León*. Un vol. de 126 páginas. Madrid, 1951.

Precio .... 12 ptas.

Instituto Nacional del Libro Español.

MISCELANEA MARITIMA

Selección de textos de *Miguel Herrero García*. Madrid, 1951; 200 págs.

Precio .... 12 ptas.

Instituto Nacional del Libro Español.

SOLACES BIBLIOGRAFICOS

Por *Francisco Vindel*. Edición en 8.º IX+200 págs., con facsímiles y grabados. Madrid, 1951.

Precio .... 16 ptas.

Instituto Nacional del Libro Español.

BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA DE ARQUITECTURA (1526-1850)

Por *Eduardo Ponce de León* y *Florentino Zamora*. Un vol. de 200 págs. Edición numerada, papel hilo. Madrid, 1951.

Precio .... 150 ptas.

ENSAYO DE BIBLIOGRAFIA MARITIMA ESPAÑOLA

Por *Agustín Palau* y *Eduardo Ponce de León*.—Un vol. de 564 págs. Edición en papel de hilo Guarro, fabricado a mano: 250 ptas. Edición en papel alfa superior. 75 ptas. Madrid, 1951.

Instituto Nacional del Libro Español.

CENTENARIO DEL ESTRENO DEL «TENORIO»

Por *Fernando Jiménez-Placer*, *Francisco Cervera* y *Antonio Sierra Corella*. Edición en papel couché, numerada, de 200 ejemp.; 120 págs. Madrid, 1951.

Precio .... 50 ptas.

Instituto Nacional del Libro Español.

RESEÑA BIBLIOGRAFICA DE LAS OBRAS IMPRESAS DEL BEATO DIEGO JOSE DE CADIZ (1743-1801).

Por *Serafín de Ausejo*, O. F. M. Un vol. encuadernado en tela. Madrid, 1951.

Precio .... 60 ptas.

Instituto Nacional del Libro Español.

CATALOGO DE LA EXPOSICION DEL LIBRO ESPAÑOL EN LISBOA

Edición de 500 ejemp. numerados. Volumen impreso en papel de hilo, con recia encuadernación en tela. Madrid, 1951.

Precio .... 100 ptas.

Instituto Nacional del Libro Español.

CATALOGO GENERAL DE LA LIBRERIA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

Cinco vols. (3.750 págs.). Precio de la obra completa: rústica, 405 ptas.; tela, 505 ptas. Madrid, 1951.

Instituto Nacional del Libro Español.

FILM IN EDUCATION

Por *Andrew Buchanan*. Phoenix House Limited. Londres, 1951; 256 págs. con 38 ilustraciones fuera de texto.

Precio .... 25 chelines.

LA PAMPA ERGUIDA (Memorias de Buenos Aires).

Por *Federico García Sanchiz* (de la Real Academia Española). Vol. n.º 1 de la *Colección Meridiano*.

Editorial SASO. - Madrid, 1950.

PLAZA DEL CASTILLO (Novela).

Por *Rafael García Serrano*. Vol. n.º 3 de la *Colección Meridiano*; 236 págs.

Precio .... 45 ptas.

Editorial SASO. - Madrid, 1951.

LAS CONSTITUCIONES DEL ECUADOR

Por *Ramiro Borja Borja*. Prólogo de *Manuel Fraga Iribarne*. Madrid, 1951.

22 × 15 cms. .... 50 ptas.

Ediciones Cultura Hispánica.

EL DORADO FANTASMA

Por *Constantino Bayle*. Madrid, 1943.

21,5 × 14,5 cms. .... 30 ptas.

EL INCA GARCILASO

Por *Aurelio Miró Quesada*. Madrid, 1948.

21,5 × 14,5 cms. .... 30 ptas.

Ediciones Cultura Hispánica.

BREVE HISTORIA DEL BRASIL

Por *Renato de Mendoça*. Madrid, 1950.

14 × 21 cms. .... 20 ptas.

Ediciones Cultura Hispánica.

RAZAS Y RACISMO EN NORTEAMERICA

Por *Manuel Fraga Iribarne*. Madrid, 1950.

14 × 21 cms. .... 20 ptas.

Ediciones Cultura Hispánica.

EL ESTADO, SEGUN FRANCISCO DE VITORIA

Por el P. *Francisco Naszalyi*, O. C. Traduc. y prólogo del P. Ignacio D. Menéndez Reigada, O. P.-Madrid, 1948.

25 × 17,5 cms. .... 45 ptas.

Ediciones Cultura Hispánica.

PROVISIONES, CEDULAS, INSTRUCCIONES PARA EL GOBIERNO DE LA NUEVA ESPAÑA

Por el Dr. *Vasco de Puga*. Edición facsimilar de la impresa en México por Pedro Ocharte en 1583. Madrid, 1944.

28 × 19,5 cms. .... 40 ptas.

Ediciones Cultura Hispánica.

LA PEINTURE ESPAGNOLE

Des fresques romaines au Greco

Por *Jacques Lassaigne*. Edición Skira, Suiza. Madrid, 1952. Un vol., 140 páginas, 70 ilustr. plen. color, formato 24 × 34 cms.

Relié pleine toile .... 800 ptas.

(Exclusiva para España: CLAN.)

HISTORIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Por *Rafael Lapesa* (2.ª edic. corregida y aumentada). Prólogo de *R. Menéndez Pidal*.

Un vol. con 4 mapas .... 50 ptas.

Ediciones Escelicer, S. L. - Canarias, 38. Madrid.

A LA LUZ DEL MISTERIO

Por *José M.ª Pemán*. (El texto ampliado del discurso sobre «La Eucaristía y la paz de la Iglesia», en el Congreso de Barcelona.) Vol. 7 de la Colección *Piscis*.

Precio .... 35 ptas.

Ediciones Escelicer, S. L. - Canarias, 38. Madrid.

ANTOLOGIA DE POETAS CATALANES CONTEMPORANEOS

Por *Paulina Crusat*.

198 págs. .... 20 ptas.

Ediciones Rialp.

LA VIRGEN MARIA

Por *Jean Guitton*. 31 de mayo de 1952.

360 págs. .... 30 ptas.

Ediciones Rialp.

Constituye este libro la más completa
iografía del inca Garcilaso de la Vega, ad-
nirablemente ambientada, tanto en la pri-
nera época de la vida del insigne vate,
ranscurrida en el Virreinato del Perú, co-
no en sus luchas y triunfos en tierras
eninsulares.

Comprende 4.753 fichas de náutica, clasificadas en 70 materias. Indice de 15.000 nombres. 100 portadas reproducidas. Con magníficos artículos sobre el tema de los almirantes Cervera, Estrada y Benítez; del Marqués de Valterra, de don Francisco Condominas, de don Juan Tamayo, don Miguel Herrero, don Juan Palau, etc.

Una obra de Vercel, cuyo tema está basado en un suceso verídico. El autor se recrea, como en otras ocasiones, en la descripción de ambientes marineros, situando la acción en la grandiosidad del Océano. El protagonista es un capitán de velero que se casa antes de iniciar una larga travesía, durante la cual tiene lugar el fallecimiento de su joven esposa.

Es una síntesis histórica de la extensa
epública sudamericana y una útil expo-
ición de su presente. Mapas, ilustraciones
estadísticas aumentan la atracción de es-
e pequeño libro.

Homenaje a Zorrilla, con un estudio de los valores plásticos de la obra, otro de las relaciones del autor con los editores y de los rendimientos económicos de su obra y otro de toda la bibliografía del drama.

Interesante número de esta publicación cinematográfica anual que contiene una sugestiva recopilación de diversos originales debidos a especialistas ingleses. Sobresalen una narración de Flaherty, un artículo de Eisenstein y otros de Carol Reed, Thorold Dickinson, etc.

El autor consigue dar un cuadro com-
leto del problema racial. Después de un
ogrado enfoque del mismo, presenta una
erie de hechos que dan ideas ciertas de
as impresionantes proporciones que el ra-
ismo americano tiene en la vida social,
ultural e incluso religiosa de los Estados
nidos.

La más amplia bibliografía de un autor no clásico. Más del millar de ediciones descritas con todas las garantías, sobre ejemplares existentes, únicos, y casi desconocidos, de este famoso predicador y misionero capuchino.

Significativa obra del original escritor italiano, seguramente uno de los más personales con que cuenta la literatura de este país. La obra está constituída por doce narraciones protagonizadas por otros tantos animales (una gallina, un león viejo, un cocodrilo que fuma, una pulga, etc.).

Un breve estudio de la ópera ru
de el siglo XVIII hasta nuestros días
lisis de las influencias más predomin
francesa e italiana. El último capít
tá dedicado al realismo de la actual
ca soviética y tiene un buen valor
mativo.

Libro básico para comprender todo el sis-
ma jurídico de Francisco de Vitoria, tanto
n lo político como en lo internacional. Es
no de los trabajos más documentados y
ás sólidos que se han escrito sobre la
octrina del P. Vitoria.

Este libro constituye el más lujoso exponente de nuestra producción editorial, editado con motivo de la exposición bibliográfica más importante que nuestra Patria ha celebrado en el extranjero. Contiene 4.100 fichas y 100 láminas en huecograbado.

Obra de gran utilidad para libreros, declarada de texto en la Escuela de Librería por correspondencia.

La autora de este libro es una l
escritora polaca que reside actu
en Inglaterra. La novela se mueve e
ambiente de los exilados de guerr
los cuales existen dos mundos: el
realidad y el de la ausencia, el hog
país en que viven su exilio.

Esta obra de la colección «Incunables
mericanos», recoge la legislación emana-
a para la buena expedición de los nego-
ios y administración de justicia en el Vi-
reinato de Nueva España y para el buen
ratamiento de los indios desde el año 1525
1563.

La producción editorial española correspondiente a un período de treinta años, prolijamente detallada en cinco volúmenes. Una obra de gran envergadura que detalla un total de 8.325 autores y 92.670 fichas.

Catálogo antológico ilustrado. Obra de gran interés bibliográfico, de excepcional utilidad para investigadores, eruditos y amantes del libro en general.

La primera obra publicada en A
sobre la Guerra Mundial II. El au
cial de la Marina alemana, hace
documentación procedente de los d
pos contendientes, lo que da a est
so y detallado libro un gran inter
tico e histórico, quizá sólo compa
las *Memorias*, de Churchill y la *Cru*
Europa, de Eisenhower.

Se recogen en este volumen desde los
rescos catalanes hasta *el Greco*, sin olvi-
ar los primitivos valencianos: Mur, Mar-
orell, Huguet, Bermejo, Berruguete, Juan
e Juanes... Muchas de las obras repro-
ucidas en este bellísimo volumen lo han
do por primera vez en colores.

Buchanan, fallecido recientemente, era un especialista en cuestiones de cine educativo. En esta obra expone con gran claridad los problemas inherentes al tema, consiguiendo un libro que será de gran interés para pedagogos y especialistas.

Un documentado trabajo de investigación bibliográfica, de gran utilidad para los investigadores de la bibliografía de nuestro gran escritor y poeta del Siglo de Oro.

Otra edición de este libro, peq
su extensión, publicado en 1935 por
University Press. Se trata de u
compendio sobre los problemas
senta la música de cámara en su
interpretación. El volumen conti
bién análisis de tres cuartetos de
de Mozart (K. 465), Beethoven (op
mero 3) y Debussy.

En la bibliografía filológica española se
dvertía la falta de una exposición de con-
unto que reuniera las contribuciones mo-
ográficas y que, por otra parte, presenta-
a en forma atractiva, incluso para el no
specializado, la formación, desarrollo y
ariedades geográficas y sociales de nues-
ro idioma. La *Historia de la Lengua Es-*
pañola ha satisfecho cumplidamente esta
oble necesidad.

Obra escrita con gran amenidad literaria, que constituye un sagaz estudio del país de El Plata, visto por la penetrante y personalísima mirada del ilustre *charlista*.

Una obra de gran interés para el estudio de nuestra lingüística, premiada en el concurso convocado por el Ministerio de Educación Nacional.

Las tres épocas a que se refiere
son las comprendidas entre los año
antes de J. C., 335-300 y, finalment
corresponde al primer siglo antes
o sea que se trata de una visión
helénico paralela a sucesos histór
determinados que confluyen en el
predominio del arte romano sobre

Acaso nunca, desde Quevedo, se han
razado en castellano por pluma no sacer-
otal páginas sobre tema religioso de tan-
a belleza de forma y tanto conocimiento
n la materia. Sólo un prosista extraordi-
ario, dotado de extensa cultura religiosa,
s capaz de escribir una obra tan pura, ele-
ada y deliciosa como *A la luz del miste-*
io, que enlaza las letras de nuestra época
on las de los grandes tiempos de la As-
ética y la Mística española.

La singular peripecia de hombres y mujeres a quienes arrebata un dramático destino colectivo; esta es la clave de *Plaza del Castillo*, en que se narran, en catorce capítulos, las catorce jornadas que van desde el 6 al 19 de julio de 1936 en Pamplona.

Un notable repertorio de temas marítimos, tratado por el autor con verdadera competencia.

Una interpretación filosófico-p
de la actividad artística. Read
principalmente, la obra de varios
modernos como Gauguin, Picas
Nash, etc., terminando con un e
bre el arte inglés.

Encabezada con los nombres de Llost y
arner, la traductora recoge en esta selec-
ión los poetas más representativos de las
odernas tendencias de la poesía catalana.
La traducción está hecha con sensibilidad
esmero, y con ella se dan a conocer en
odos los países de habla castellana una se-
ie de poetas de calidad excepcional.

Tras un prólogo que explica la eficacia de la aparición de esta Colección de Constituciones Hispanoamericanas, enfocado «dentro y después de la crisis del Derecho constitucional básico», y tras un estudio preliminar donde se desarrolla la formación de la comunidad ecuatoriana político-social, se entra en la exposición, glosa y exégesis de los textos constitucionales ecuatorianos.

Un libro indispensable para los aficionados a la bibliografía, por el autor de *El Arte Tipográfico en España durante el siglo XV*.

Relato simple e impresionante
pedición francesa al Himalaya,
lugar en junio de 1950. El libro d
búsqueda del itinerario, que fina
encaminó hacia el Anapurna, a
tros de altitud. Se narran las
de la expedición y las del reto
elias de gran dramatismo e inter

En este libro el autor ha visto caracte-
sticamente el problema: el exceso en la
xpresión es el signo del amor. La historia
el pensamiento referente a la Virgen en la
lesia, la Teología mariana y, por último,
gunos temas tangenciales como la inciden-
a del pensamiento mariano en ciertos pro-
emas de la humanidad presente, y de mo-
especial en la idea del amor humano y

Toda la fantástica leyenda nacida sobre el soñado Dorado, los titánicos esfuerzos realizados para lograr su descubrimiento, las expediciones dirigidas a este fin, algunas ambiciones extranjeras que pretendieron adelantarse a los conquistadores españoles y todo cuanto se relaciona con El Dorado, se halla detenida y sabiamente rese-

Una interesante publicación de la Asociación de Libreros y Amigos del Libro. Contiene 250 fichas, que abarcan la actividad bibliográfica española a través de más de tres siglos.

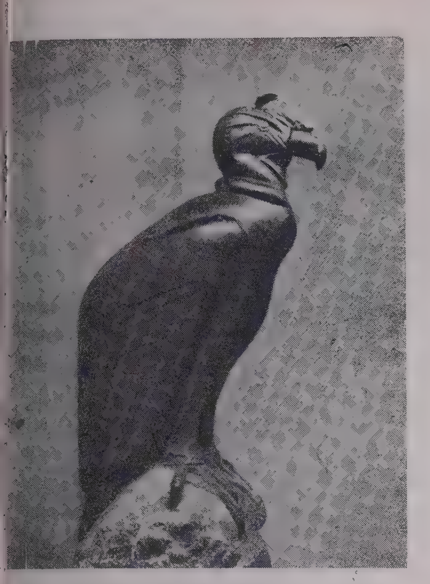
La última obra del gran escr
no, autor de *Gog*. En este lib
continúa, a través del imaginari
je de míster Gog, las entrevista
rias a personajes de la actualid
tual mundial con la agudeza y
tica que le caracteriza.

arte

EXPOSICION NACIONAL

Antes y después de la Bienal

La Medalla de Honor. Roma 195..-Roma 189.. Mateo Hernández.



El *Condor*, de Mateo Hernández

QUÉ sucederá en las Exposiciones Nacionales después de la Bienal? He aquí la pregunta que todo interesado por los asuntos artísticos se dirigía con curiosidad desde hace meses. Ha llegado la nueva Nacional, y la curiosidad—al menos la curiosidad—ha quedado satisfecha.

La Bienal, con todos sus errores, fué la primera batalla dada en regla y abiertamente contra el arte conservador, el primer golpe duro contra la muralla, el primer gran peñasco lanzado al inalterable estanque. (Aparte de los resultados, este hecho supuso ya un magnífico triunfo.) Y bien, ¿qué ocurriría con la muralla, con el estanque? Ya ha llegado la respuesta.

Las cosas no pueden continuar igual, se decían los esperanzados. Efectivamente, no han continuado igual. En esta Nacional, por lo pronto, han entrado también aires nuevos. Apresurémonos a decir que para bien de todos. Sí, esta Nacional—aun cuando no lo sepa el señor Francés, quien sigue sintiéndose muy ofendido, no sabemos por qué razones—, esta Nacional, decimos, es mejor que las anteriores. Más clara, más limpia, más alegre, más joven, más soportable.

Imaginamos por nuestra exclusiva cuenta que, además de la sombra de la Bienal, la nueva dirección habrá influído también considerablemente en el favorable cambio. Acaso aquí está el factor decisivo.

Numerosos han sido los aciertos. Primero, el fundir en uno solo los jurados de admisión y calificación; segundo, el cerrar más las puertas; tercero—y fundamental, claro está—, el no negarse a las nuevas corrientes...; cuarto, la creación de esa sala de los jóvenes pensionados en Roma, y quinto, aunque debido a las circunstancias más aún que el anterior, la inclusión en gran escala de Mateo Hernández.

Parece ser que en anteriores certámenes nacionales presidía el criterio de la saturación. Quizá «lo nacional» se entendía en función del número más que en función de la calidad; debía ser recibido, a lo que parece, el mayor número posible de españoles. El hecho es que las salas del Retiro aparecían repletas hasta el colmo. En aquellos años, según recuerdo, la visita a la Nacional suponía una prueba dura y difícilmente soportable.

Esta vez las salas aparecen más despejadas; se puede transitar por ellas con desahogo. Y la pintura, punto esencialísimo, se ve mejor. El hacinamiento, la concentración masiva es precisamente lo que nosotros vimos de más censurable en la pasada Bienal.

La calidad gana desde todos los puntos de vista con la mesura. Hay que admitir como principio que las obras de arte notables no abundan; por consiguiente, cuantas menos obras reunamos, más posibilidades tendremos de no errar. O, al menos, la mediocridad se hará menos patente. Quizá de aquí partía, sobre todo, la penosa impresión causada por las anteriores Nacionales: la baja calidad se repetía en todas las paredes, se repetía hasta abrumar, hasta encoger el ánimo. Era una baja calidad remachada, multiplicada... La que existe en esta ocasión—existe, claro está—se acaba antes. No es poco.

El antagonismo entre artistas conservadores y libres ha sido siempre en España enconado; enconado hasta el odio y la injusticia personales. Tal actitud es incomprensible y lamentable. Y con ocasión de las Nacionales, el grupo conservador—que era quien las tenía por el mango—, se tomaba el desquite sobre sus «enemigos»; éstos se veían reducidos a la inferioridad, respirando con angustia. ¿No es mucho más razonable la conducta de este año, en que se ha concedido a «los enemigos» trato de igualdad?

Este año se ha cercenado por ambos lados; se ha cercenado también por la *avanzada*. He aquí lo que, a nuestro juicio, debieron representar siempre las Nacionales y, en general, todo sentimiento academicista: contrapeso, equilibrio. No incomprensión, ni rémora, ni hostilidad, sino poder moderador.

ACERCA de la sala número 13 se podrían hacer muchas reflexiones. De momento, diremos que, aunque no tiene tanto peso como, por ejemplo, su vecina la número 12, resulta brillante, grata y altamente consoladora. He aquí, señores partidarios de la tradición, otra forma de entender lo clásico: antiguo y moderno al mismo tiempo, muy viejo y muy nuevo.

Al pie de las obras de esta sala se suele encontrar la inscripción: «Roma, 195...». Y, al verla, pensamos en aquella otra inscripción que tantas veces hemos visto en otros cuadros: «Roma, 189...». No podemos por menos de respirar a gusto. ¿Hemos abandonado ya definitivamente, por fortuna, aquellos tremendos *pastiches* de carácter histórico que llenan nuestros «museos de arte moderno» y los pasillos de muchos centros oficiales? ¿Hemos cesado ya de traernos lo peor de Roma y de Europa? Tratar más a fondo este sabroso punto requeriría un espacio de que ahora no disponemos.

LA sección de escultura ha solido ser siempre manifiestamente baja en nuestras Nacionales, al menos en las que recordamos. Este año, la obra de Mateo Hernández ha venido a reforzarla hasta el punto de conferirle casi el principal interés. Es tarde ya para ocuparse de Mateo Hernández. Baste repetir que sus tallas, entre vigorosas y tiernas, nobles y magníficas siempre, han venido a poner en el conjunto escultórico de nuestro certamen la altura de que por lo general carecían. Un nuevo favor que debemos a Mateo Hernández. Sólo cabe lamentar que ya sea el último en estas ocasiones.

BENJAMÍN Palencia y Vázquez Díaz parecen dispuestos a luchar bravamente por la Medalla de Honor. Por nuestra parte, no vemos las cosas muy claras respecto de este galardón. Vázquez Díaz ha hecho un envío desigual y poco sobresaliente. Al lado del retrato de Wintuysen, digno aún de la firma, los otros dos bajan bastante. Es curiosa la falta de facultad autocrítica que Vázquez Díaz exhibe en ocasiones. No todo vale por igual, no; la mejor mano tiene también sus fallos. Palencia está quizá más fuerte; su vista general de Avila, aunque posiblemente inferior a la similar y ya tan conocida de Toledo, es, sin embargo, un paisaje magnífico; de los antologables del autor.

(En nuestra próxima crónica continuaremos esta labor de examen en detalle.)

LUIS CASTILLO.

LO DEMONIACO EN EL ARTE

El pintor medieval era, a un tiempo, artista y teólogo

Bajo este título se ha celebrado recientemente en Roma una exposición en la que han aparecido agrupadas una serie de obras, principalmente de los siglos XV y XVI, en las que se presentan interpretaciones pictóricas de diversos aspectos de la Teología. El organizador de la exposición, Enrico Castelli, existencialista católico italiano, mantiene la tesis de que el pintor medieval era, a un tiempo que artista, teólogo. Esta idea fué ya expuesta por Castelli en un film de arte, titulado precisamente "Il demoniaco nell'arte", y ahora ha agrupado una serie de obras bajo ese epígrafe.

En la exposición figuran casi exclusivamente obras de artistas flamencos y alemanes, ya que éstos fueron los casi exclusivos cultivadores del tema. Luigi Quattrocchi atribuye el fenómeno—hasta ahora poco estudiado—a la mística tenebrosa de Suso, Tauler y Ruysbroeck, que a la fuerza tenía que encontrar un eco en el arte, tan penetrado en aquellos tiempos de ideas religiosas. Era imposible, por tanto, que las doctrinas de San Francisco de Asís encontraran en Italia una resonancia plástica similar. En la exposición figuraba un solo italiano, Bernardo Parentina, pintor de Ferrara, duro en la composición, pero dotado de una fantasía alemana, nórdica, para la expresión de mundos sobrenaturales demoníacos.

Las obras de más importancia de entre las agrupadas en esta exposición, son las de Bosco, Brueghel el Viejo, Peter de Huys y Grünewald.

Se trata, como puede apreciarse, de una exposición de grandísimo interés.

La caída del mago, grabado expuesto en la «Mostra del demoníaco» celebrada en Roma



EXPOSICION «AYUNTAMIENTO DE BILBAO»



Para corresponder a la concesión de la Medalla de Honor por la Ral Academia de Bellas Artes al Ayuntamiento de Bilbao, éste ha ofrecido al pueblo madrileño—como antes los Ayuntamientos de Granada y Burgos—una muestra de su tesoro artístico.

El conjunto es valioso y significativo. Muestras bien escogidas cubren con dignidad el camino seguido por el arte, desde la Edad Media hasta nuestros días. Comenzando por unas tablas hispanoflamencas de autor anónimo y otras del maestro de San Nicolás, tropezamos con Velázquez (retrato de Felipe IV), Zurbarán, el *Greco*, Ribera, Goya (retrato de Moratín), Carreño, Teniers, etc. El arte moderno está representado, entre otros, por Juan Echevarría, Paul Gauguin (*Lavanderas de Arlés*), Iturrino, Arteta, Nonell, Regoyos, Solana (unas magníficas *Mujeres de la vida*), Evaristo Valle, Vázquez Díaz, los italianos Tosi y Campligi, Zuloaga, Clará, Julio Antonio... Un camino, como se ve, largo y sugestivo.

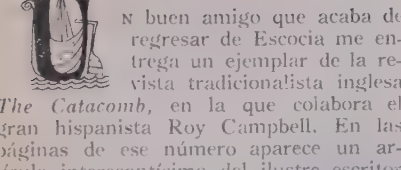
Una selección de documentos históricos, unas curiosas piezas de arqueología y unos ambiciosos proyectos de urbanización y embellecimiento, completan la exposición.

L. C.

Juicios del escritor alemán Erik von Kuehnelt-Leddihn

LOS BORBONES EN LA PINTURA Y LA HISTORIA

UN RETRATO CRUEL



Un buen amigo que acaba de regresar de Escocia me entrega un ejemplar de la revista tradicionalista inglesa *The Catacomb*, en la que colabora el gran hispanista Roy Campbell. En las páginas de ese número aparece un artículo interesantísimo del ilustre escritor alemán Erik von Kuehnelt-Leddihn sobre tres cuadros españoles. A través de *El entierro del Conde de Orgaz*, del *Greco*, nos muestra magistralmente la vida de España en el siglo XVI. Por *Las lanzas*, de Velázquez, el sentido católico de la lucha que la Casa de Austria sostuvo contra Europa. La tercera parte del ensayo histórico-político se refiere a *El rey Carlos IV con su familia*, de Goya. De su contemplación extrae el autor alemán interesantes atisbos sobre el carácter de los Borbones, que no nos resistimos a dar a conocer a nuestros lectores: «Así como Velázquez está influenciado por el *Greco*, en los retratos Goya siente el influjo del primero. Es decir, que hay una relación estética e ideológica entre esos tres artistas que pertenecieron a mundos diferentes. Porque Goya, que está muy próximo a lo diabólico, muestra, sin embargo, aspectos **espirituales** que están dentro de la órbita de Velázquez, el sevillano de ascendencia portuguesa. En el centro de la dureza goyesca flamea la triste llamarada de un residual catolicismo, melancolía de tipo ibero; pero en la superficie Goya está lleno de flexibilidad, de ambición y de esoterismo.» Y entrando de lleno en el tema de los Borbones, grupo de Carlos IV con su familia, complementado por otros retratos reales, añade: «Todos estos cuadros componen el juicio terrible y sin apelación de una familia; son una devastadora, aunque no injusta caricatura, de una institución en declive. Aunque la monarquía no está *explícita* en *El entierro del Conde de Orgaz* ni en el cuadro de *Las lanzas*, indudablemente es uno de sus invisibles y dominantes elementos. En las pinturas de Goya, por el contrario, encuentra expresión concreta y con ello su propio aniquilamiento. El ideal allí se ha acabado, y el pintor se complace en la grave acusación...»



"Afortunadamente, no puede haber ni la más remota semejanza entre ellos y el pueblo español."

Como buen germano, Erik von Kuehnelt-Leddihn se detiene a explicar las razones de cuanto afirma: «La degeneración es primero un fenómeno físico, que un gran espíritu puede vencer. Felipe IV, tal como lo pintó Velázquez, fué un pobre producto biológico, y no hay ni que mencionar a su hijo Carlos II; pero detrás de aquella máscara sin sangre, quien lo mira siente una voluntad serena, algo así como una franca determinación para el bien. Pero Carlos IV y su familia han tendido a degenerar, como el pez en el agua. *Corruptio optimi*, si nosotros lo miramos desde un punto de vista puramente institucional. Es una decadencia para la cual no hay remedio ni esperanza ni salvación. Es un cuadro satánico, donde se adivina al artista tal que un *doctor rerum infernalium*, tomando parte en su obra desde el fondo.

El cuadro de que tratamos data de 1800. Su disposición es admirable; la distribución de colores, centrada en el rojo brillante del infante don Francisco, es, por sí sola, una obra maestra. A primera vista resulta claro que la reina es el verdadero *spiritus agens* del matrimonio y que el rey representa el principio de la pasividad. Hay resignación en sus ojos; y no la de los santos, sino la del satisfecho de sí mismo; la satisfacción de un hombre cuya alma es tan gruesa como su cuerpo y cuya vanidad no puede ser tocada por ridícula. Carlos IV está lleno de una total ignorancia del hecho que personifica, el declive y la negación de todas las cosas buenas, de todas las cosas sublimes que, conforme a las tradiciones de su oficio, él debía de encarnar. Todo lo que representaban Don Gonzalo Ruy, Conde de Orgaz, o el Marqués de Spínola, está aniquilado en él, no por algún acto específico suyo, sino por su mera existencia.

Pero el fin absoluto de esta *reductio ab absurdum* llega a la evidencia en la figura de la reina. Para comprenderla mejor deben consultarse los otros retratos que de ella hizo Goya, particularmente el ecuestre del Museo del Prado, que es el más definidor de todos. Su cabeza, característicamente conformada, su expresión tal como Henry Guerlin la describe (1). Se llega a la conclusión de que con la falta de mujer, la última esperanza de salvación ha sido eliminada. La total ausencia de rey no tendría ese sombrío carácter de final de una no… titución si la reina hubiera sido … te; pero su cara, su postura, su… tan cruelmente retratada en sus … nes, destruye toda esperanza. Y … probemos que el nivel de degrada… ha sido todavía alcanzado, aunq… gamos esperanza, que no es espera… Príncipe de Asturias lo prueba to… que es la perfecta síntesis de su … de su madre.»

«En verdad que estos Bo… además de sus defectos físicos … ban en completa disparidad … país que iban a regir. No puede … afortunadamente, ni la más rem… mejanza entre ellos y el pueblo e… ni aún la afinidad de una atrac… lar. Uno se pregunta qué pudie… presentar ellos en Avila, en Tole… El Escorial.»

Y termina diciendo *The Cat…* «El genio de Goya ofreció así una … política inolvidable. Los Austria… ron España y la conservaron. L… bones dilapidaron el Imperio y de… propia Patria.»

J. S…

(1) «Con la mirada desvergonzada de… queta que ignora su fealdad; amazona atr… tiene el porte de una *rivandiére*, más qu… soberana.»

Un libro agasajado

El último número de "Bibliografía Hispánica" trae una información muy curiosa sobre la presentación de un libro en la capital de Francia. La fórmula, asimilada bien rápidamente por un editor madrileño, puede servir de estímulo al gremio de nuestros editores, entre los cuales—salvo las raras excepciones de siempre—tanta rutina se derrocha. La información, que, por deferencia del editor aludido, amplía INDICE con las dos fotografías que se acompañan, dice así:

"La aparición de "Arte y artistas flamencos", una historia de ese aspecto de nuestro folklore, editada por "Clan", de Madrid, dió pie para celebrar una simpática fiesta en París.

La presentación del libro se hizo en la "Librairie Artistique Espagnole", del boulevard Montparnasse, filial de Clan, y corrió a cargo de don Tomás Seral, director de la casa editora, quien pronunció una conferencia sobre la materia, ilustrada con la intervención de "Rayito" y "Nieves", pareja de "bailaores", y se desarrolló en un ambiente de gran fervor españolista y ante selecto público, que integraban intelectuales y críticos franceses, hispanistas y destacadas personalidades de la colonia española en la capital de Francia.





La Radiodifusión francesa transmitió el acto en su emisión para España, parte de la intervención de los "bailaores" fué televisada y varios periódicos diarios y algunos semanarios literarios se ocuparon de la fiesta y del libro en términos muy elogiosos.

Como consecuencia de tan afortunada entrada de "Clan" en el mercado parisino del libro, dicha editorial ha recibido propuestas para traducir "Arte y artistas flamencos" al alemán en Suiza y al francés en París."

Arte mejicano en Pa…

Desde los tiempos precolombi… a nuestros días

Actualmente se celebra en P… gran exposición antológica de a… cano, que abarca desde el arte p… biano hasta nuestros días. La e… es, por tanto, de una gran ampl… guran en ella una colección de e… toltecas, olmecas, mayas y xapo… mismo tiempo, una buena colecc… gráfica de los monumentos arq… cos de la época completa la impr… neral de lo que fueron el arte … lización indígenas. La orfebreri… sentada por gran cantidad de joy… rezos, deja ver también muy cl… lo que fué la rica tradición art… Méjico.

La época de la dominación … puede apreciarse gracias a una … colección de escultura barroca. … con el arte indígena puro, una … lección fotográfica sirve de g… apreciación de la arquitectura c…

Finalmente, la exposición pre… muestra del arte moderno meji… frescos de Rivera, Orozco, Si… Tamayo se pueden contemplar … ducciones fotográficas. De este … de la exposición, arte moderno, … que una de las participaciones … resantes son los grabados en … Posada.

«El Greco»



CON HA…



«El entierro del Conde de Orgaz».—Detalle



BODEGONES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVII

;ularísima colección de bodegones dedicados a seis meses del año ıayo, junio. julio, octubre y noviembre— ha sido expuesta recientemen- drid. El conjunto, con toda seguridad, se compuso de doce, uno por . Son desconocidos autor y procedencia. Sin embargo, todas las características de la gran pintura española del XVII están impresas en ellos. De buen tamaño (1,13 x 0,91), se hallan en magnífico estado de conservación. Reproducimos una de las muestras del por todos conceptos sorprendente hallazgo del que, a ojos vistas, se desprende una lección: la insignificancia y pobreza de recursos del arte moderno cuando intenta vestirse de «clasicismo». Compárese cualquier detalle de este cuadro con la *Espiga*, o la tan ponderada *Cesta de pan*, de Salvador Dalí.

Bolsa de Arte

INTERESA adquirir cuadros del pintor valenciano José Navarro.

Diccionario de Pintores y Escultores valencianos, por el Barón de Alcahaly.

Atlas antiguos siglos XVII y XVIII.

Bargueños enanos del siglo XVII.

Loza levantina, platos, pilas de agua bendita y jarras. Piezas interesantes.

SE VENDE baraja taurina de la época de Joselito y Belmonte, año 1916.

Retrato pintado al óleo del torero Quinito, firmado A. Lizcano. tamaño busto con traje de luces.

Dos retratos de chulas, tamaño busto, firmados R. Juliá.

Paisaje pintado por Timoteo Pérez Rubio, tamaño 0,85 × 0,65.

Retrato señora, firmado I. Blat.

Tratado de la Pintura, por V. Poleró.

Copia a su tamaño del cuadro de Tintoreto, titulado *Joven veneciana.*

Pequeño paisaje con figuras, firmado M. Barbasán.

OPERACION COGNAC

INDICE anunció en su número de abril la venta en pública subasta de la famosa colección Gabriel Cognac. Y, en efecto, esta sensacional venta tuvo lugar en París el 14 del pasado mes de mayo. La recaudación total sumó algo más de lo fijado por los mismos tasadores. En total, 302.555.000 francos. La operación se realizó en dos horas; en ese plazo de tiempo se dispersó una de las más bellas colecciones francesas.

El cuadro de Cézanne *Manzanas y bizcochos* alcanzó la cifra de 33.000.000 de francos. A M. Cognac le había costado 40.000 en el año 1913. Un pastel de Degas (precisamente el reproducido en el número 50 de INDICE), 10.000.000 y medio. Dos Manets totalizaron algo más de 20.000.000. Un Van Gogh, 16.000.000 y medio. Una *joven con sombrero*, de Renoir, 22.000.000 y medio.

Asistieron a la subasta unos 800 espectadores. No tomaron parte «activa» en ella, sin embargo (era necesario poner en juego una respetable cantidad de millones), más de una docena. No se señaló la asistencia de representantes de museos franceses. Fué numerosa, en cambio, la de museos y coleccionistas extranjeros que, en general, se abstuvo de comprar. Unicamente la Galería Tooth, de Londres, pujó a la hora de subastarse un Corot y un Lépine.

Parece ser, pues, que de momento esta gran colección quedará en Francia.

LA XXVI BIENAL DE VENECIA

. DE GOYA

Enrique Lafuente Ferrari, comi- Gobierno español para la XXVI le Venecia, proyecta el envío a posición de una nutrida repre- de la moderna pintura españo- tal motivo, el pabellón de Espa- siendo ampliado actualmente, pa- ocupar una parte de los jardines an el recinto de la Exposición. la participación de nuestro país demás este año un particular ali- el envío de una «mostra» de ores españoles modernos, el ge- ncisco de Goya.

oya sólo ha sido expuesta hasta n la Bienal una sola obra, el to retrato de la Reina María que el Gobierno español accedió a enviar a la Exposición Internacional de Retratos del Siglo XVIII en el año 1934. Entre los obras de Goya que se envían este año a la Bienal y que abandonan por primera vez el suelo patrio, se encuentran el retrato de Bayeu, el del corregidor Esteve y dos recuerdos de la Guerra de la Independencia, *La fabricación de balas en la sierra de Tardienta* y *Fabricación de pólvora*, procedentes de la Casita del Príncipe escurialense.

La Presidencia de la Bienal está gestionando por su parte el envío de otras obras de Goya de museos europeos y americanos.

FRANCIA

El envío de Francia a la importante manifestación pictórica veneciana, incluye este año un grupo de obras de los «clásicos» del arte contemporáneo francés Raoul Dufy y Fernand Légér. Además, figurarán también obras de Desnoyer y Jacques Villon, así como un importante envío de la joven pintura francesa.

La retrospectiva estará dedicada a Antoine Bourdelle, teniendo esta exposición carácter de homenaje, puesto que durante su vida el famoso escultor hizo numerosos envíos a los certámenes venecianos. Junto a Bourdelle figurará también una exposición de Lipchitz.

N RIGOR

Salaverría

Detalle de «Don Ramiro»

FICHAS

"JUAN GRIS"

José Victoriano Pérez nació en Madrid el 25 de marzo de 1887. Era hijo de ricos comerciantes, de entre cuya descendencia hacía el número trece. Los deseos paternos le había señalado la profesión de ingeniero, pero reveses familiares y económicos le obligaron a abandonar los estudios. De ellos, seguramente, procede el evidente rigor analítico y mental que caracteriza su obra.

A los diecinueve años ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, donde sería discípulo—como Dalí—de José Moreno Carbonero. De esta época data el principio de su amistad con Echea, Penzol, Geiger y Kars. Comienza a publicar dibujos en *Madrid Cómico* con la firma de J. González. El seudónimo con que llegaría a ser famoso, «Juan Gris», no comenzó a usarlo hasta 1906. Poco después se traslada a París.

Recién llegado a la capital francesa colabora en *Temoin* y *L'Assiette au beurre*. Traba amistad con Picasso. Sus primeros óleos datan de 1910. En 1912 se presenta al Salón de Independientes. Compran sus primeras obras Rupf, G. von Stein y C. Sagot. Más tarde, son sus «marchantes» Kauhweiler, L. Rosemberg y la Galería Simon. Su amistad con Braque y Max Jacob comienza en 1914. En ese año, la guerra le sorprendería en Colliovre, acompañado de Matisse y Marquet. Atraviesa una difícil situación económica. A fines del 14 vuelve a París para dedicarse a una intensa labor teórica y dogmatizadora sobre el arte cubista.

En 1919 enferma de pleuresía. Marcha a Beaulieu, cerca de Loches, desde donde hace breves viajes a Ceret y Bandol. En 1922 se instala en Boulogne-sur-le-Seine y pasa los veranos en el Midi, Montecarlo, Toulon y Hyeres.

El 15 de mayo de 1924 lee en la Sorbona su conferencia «De las posibilidades de la pintura».

En 1925 la compañía de Diaghilew le encarga decorados y figurines para *Las tentaciones de la pastora*, de Monteclair, *Colombe*, de Gounod, y *Educación frustrada*, de Châbrier.

Al final de este año hizo una corta estancia en Nemours. Su salud se hallaba ya entonces muy resentida. En diciembre de 1926 sufrió una nueva recaída. El 11 de mayo de 1927 terminaría su vida en Boulogne-sur-le-Sein.

«Juan Gris» era moreno, de piel aceitunada y ojos grandes. No sentía ningún gusto por la pintoresca, pero mísera bohemia en que se vió obligado a vivir, sufriendo toda clase de privaciones. Espíritu austero y normativo, nos legó el testamento del cubismo, al que deja en situación nítidamente delimitada, de rigurosa y decantada plástica.

Como ilustrador dejó su huella en los siguientes libros: *Ne coupez pas Mademoiselle*, de Max Jacob; *Denise*, de Radiguet; *Le causseur d'asiettes*, de Armand Salacrou; *Le mouchoir de nouages*, de Tristán Tzara y *A book*, de G. von Stein.

BIBLIOGRAFIA.—«J. Gris»: *Las posibilidades de la pintura* y un texto en *Documents* (1930). Críticas y estudios en abundantes publicaciones y libros de R. Rainal, W. George, d'Ors, Baroja, Apollinaire Janneau, Courthion, Hildevandt, Hyge, Zervos, Salmón, C. Einstein, Vauxcelles, G. de Torre, etc.

I. M.

WILLIAM BLAKE

Un hombre inclinado al misticismo

Por GEOFFREY GRIGSON

«Sus ojos, como los de Chirico, estaban cerrados.»

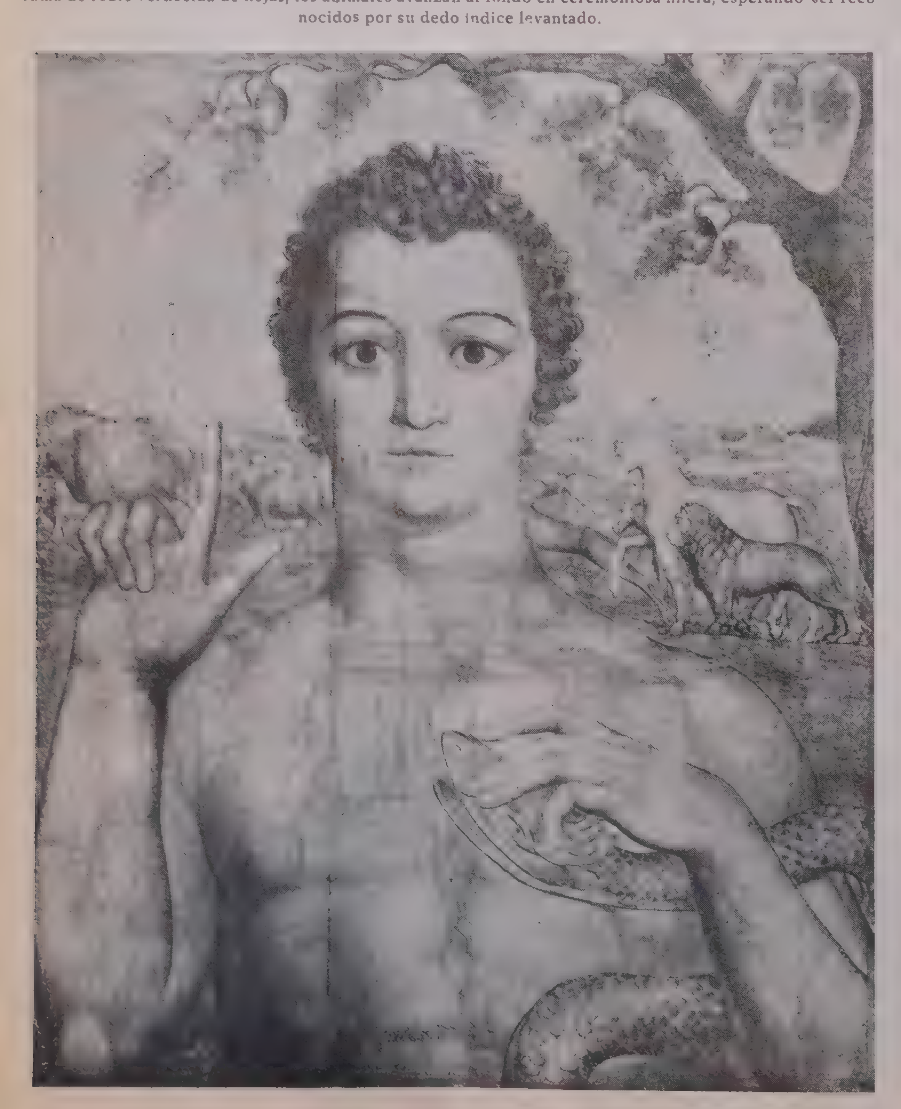
La pintura no es un arte visual. No lo será, al menos, siempre que queramos separar la esfera de la voluntad y la emoción de la de representación; lo activo de lo reflexivo. Y, en este sentido, podemos impunemente decir que William Blake era ciego. Giorgio de Chirico dice que lo que ha visto con los ojos abiertos importa muchísimo, pero que tiene un interés aún mayor lo que ha visto con sus ojos cerrados. Sin embargo, Blake falleció en 1827, y durante casi cien años después de su muerte la pintura fué considerada como un arte visual. Así, sus obras quedaron ignoradas hasta que la corriente de arte de que ellas eran intérpretes consiguió introducirse gradualmente en Europa. Hoy podemos mencionar a Blake juntamente con Durero, Grünewald, el Bosco, Piranesi o Goya. Posteriores a él, podríamos citar a Klee, Chagall, de Chirico.



El Mar del Tiempo y el Espacio (Temple sobre papel, 1821) —Esta pintura de William Blake fué concebida como una representación simbólica de la vida espiritual y material del hombre. Las figuras centrales son el Hombre Ideal y su Emanación, que apuntan a lo alto para indicar su necesidad de espiritualidad, y hacia abajo para mostrar su necesidad de soportar la existencia corporal. El hombre espera sumergirse en el Mar del Tiempo y el Espacio. Esta pintura fué déscubierta en 1949 en Arlington Court; parte de la envoltura era un ejemplar del *Times*, de Londres, de 11 de enero de 1820.

La corriente artística fluye como reacción contra alguna realidad imperante. Blake era un hombre inclinado al misticismo, a un misticismo de gran similitud con el que preocupaba a los hombres del norte de Europa en el siglo XVI. De ahí la simpatía por él sentida hacia el arte de Durero, hacia todo arte que intentase encontrar el alma del Universo. Las ideas deben vestirse de nuevo «con una forma perceptible a los sentidos». Redon se somete humildemente «a la sugerencia del inconsciente». Ensor navega en su «barco de ensueño». De Chirico, más tarde, cierra los ojos. Klee trabaja con una línea. El simbolismo francés tuvo su eco menos acusado en el país de Blake y fué entonces, antes y después de 1900, cuando poetas y pintores comenzaron su reconocimiento. Keats, poeta y amante de la pintura, sintió una simpatía hacia él similar a la que había sentido por Durero el místico alemán Jacob Boehme. Las flores de Blake crecieron de nuevo, cantaron otra vez en sus follajes pájaros de extrañas plumas y, a pesar del cubismo y el arte abstracto, su manantial todavía fluye.

Adán dando nombre a las bestias (Temple sobre lienzo fino, 1810).—Se trata de una de las pinturas más famosas de William Blake, ejecutada para ilustrar la Biblia. La noble cabeza de Adán está enmarcada por una rama de roble verdecida de hojas; los animales avanzan al fondo en ceremoniosa hilera, esperando ser reconocidos por su dedo índice levantado.



Blake era un imaginativo, no obstante su creencia de ser un artista visual. El escribió que «la visión es determinada y perfecta». Pero, también, que «cada cosa tiene sus gusanos». Sus ojos, como los de Chirico, estaban cerrados. Disfrutaba inmensamente con los poemas visionarios de Wordsworth, aunque temía que el poeta estuviera demasiado enamorado de la Naturaleza, para él transitoria, sin la eternidad de lo fijado por la vista. Con arreglo a su «sentido mental» de lo visual, encontraba encantador a John Constable.

El cuadro que demuestra las peculiaridades de la mente de este imaginativo es el llamado *El fantasma de una pulga*. Sobre un fondo de gigantescas estrellas y un cometa, está agazapada la figura de un hombre. Su cabeza es mitad de hombre, mitad de pulga. El pintor quiso simbolizar en esa figura cuanto hay de detestable en la personalidad humana. Si Blake quiso representar aquí lo que hay en el hombre de sentimiento de rapiña y crueldad, no dejaría tampoco de presentarnos sus virtudes en obras como *Abraham e Isaac*, *Adán dando nombre a los animales*, *La adoración de los reyes*. En esta *Adoración* interpreta la ternura y el sentido de lo maravilloso en el rojo y el violeta de que están vestidas las figuras. Su manejo del color, en esta ocasión, le hace entroncar con lo más delicado de las vidrieras medievales.

Blake es un admirable colorista, como David o Turner. Sus colores componen una armonía eléctrica. Si se compara una de sus acuarelas con otra de Turner, se observan similitudes insospechadas y muy significativas, por tratarse de artistas de diferente generación. (Blake nació en 1757 y Turner en 1775). Blake agrega el color evocativo del romanticismo a la línea femenina del neoclasicismo. No puede decirse que estilísticamente sea único. Un neoclasicista francés, Girodet (1767-1824), coincide con él en la suavidad de línea y estilización figurativa. Estas son notas poco favorables a su arte, que él pretendía fuese definitivo y determinado y que, sin embargo, encerraba cierta blandura de figura y forma.

La categoría de Blake como pintor queda, sin duda, disminuída por las anteriores faltas. Los pintores visionarios se inclinan a desatender fuerzas que el pintor realista tiene a su favor. Existen muchas pinturas de Redon excesivas, vacías, banales, cuyo valor ha sido incrementado, sin embargo, por la vigilancia de un ojo abierto y avisado. Y Blake era débil donde otros visionarios, tales como el Bosco, Goya, Fuseli, Ensor o Chagall, eran más fuertes. Era inseguro de técnica, debido a que la escuela inglesa carecía de una tradición local. Una escuela romántica, entusiásticamente preocupada por la viveza de efectos que sólo atendían a trasmitir al cuadro el relámpago, el impulso y la primera impresión en toda su virgen y excitada calidad. Muchos de los artistas de su época eran verdaderos experimentadores de aceites y pigmentos. De ahí que tantos de sus cuadros se encuentren hoy oscurecidos, rajados y exuden, después de cien años, gotas de asfalto. Blake obtenía efectos por métodos propios, muchas veces arcaicos, cuyas consecuencias han sido catastróficas para muchas de sus obras casi totalmente destruídas hoy y sin posibilidad alguna de restauración. Una vez más triunfaba la visión sobre la expresión.

Puede ser que exista en Inglaterra cierta sobreestimación de Blake. Pero es que se hace difícil deslindar los terrenos en que acaba el pintor y empieza el poeta. Y en su pintura ven los ingleses mucho de la perfección de su poesía de su vida devota. Afortunadamente, las palabras se conservan mejor que los pigmentos. Cambian más lentamente y son un constante testimonio del genio de Blake. En él la obra literaria es de una importancia capital. Blake no es, como pintor, un artista perfecto. Pero la pintura es solamente una parte de su actividad artística, expresa una parte de lo que su mente y sus ojos cerrados veían. En sus poemas y obras literarias, las visiones de Blake se complementan con su obra pictórica, adquieren una nueva vivencia expresiva, alcanzan su plenitud

G. G.

En su pintura ven los ingleses mucho de la perfección de su poesía

Un espectáculo sin precedentes

"El pleito matrimonial entre el Alma y el Cuerpo"

EL pasado día 28 de mayo el templo de la Sagrada Familia, de Barcelona, se vió convertido en escenario tral para la representación del famo- Auto Sacramental de don Pedro Cal- ón de la Barca "El pleito matrimonial re el alma y el cuerpo". Esta repre- tación, cuya versión escénica se debe Juan Germán Schroeder (en nuestra ónica de Kassel damos cuenta del es- no en esa ciudad alemana de su a "La ciudad sumergida") y cuya lización estuvo a cargo de Esteban lls, ha reunido unos caracteres de ndiosidad seguramente inigualados en historia del teatro español.

La versión de Schroeder se ha valido solamente del texto original del auto, o también de algunas otras famosas ducciones calderonianas. Así, el mo- ogo del hombre, "La vida es sueño" tros fragmentos de "La cena de Bal- ar" y de "El gran mercado del mun- ". El escenario estaba constituído por s plantas superpuestas y unidas me- nte rampas, alcanzando las dimensio- s de cuarenta metros de anchura por nte de fondo y doce de altura. Tras él alzaba la maravillosa mole arquitectó- a de Gaudí, en cuyas ventanas y bal- nadas hubo en muchos momentos juego figuración, llegando a alcanzar la su- de mil quinientas personas en esce- . Sobre el escenario se llegaron a con- gar quinientos actores.

La versión de Schroeder encerraba emás otras grandes audacias, como la roducción de una danza religiosa que oge motivos de la Pasión, la "Moi- igata", de Sitges; el impresionante fon- o sonoro de cuatrocientas carracas du- ante la escena del sueño y el uso de z negra en las escenas del festín, en s que se ve al Cuerpo corriendo per- eguido por veinte esqueletos, con lo que versión se retrotrae a las "Danzas de Muerte" medievales.

La interpretación corrió a cargo, en s primeros papeles, de Eduardo Fajar- o (El Cuerpo), Adolfo Marsillech (El ecado), María Pura Balderrain (El Al- na) y Graciela Crespo (La Muerte). La arte musical y coreográfica se confió al Orfeó Laudate y la Orquesta Sinfónica Laudate, la orquesta de cámara Amigos de los Clásicos, La Escolanía Pequeños Cantores y el Esbart Folklore de Cataluña, todos ellos bajo la dirección del maestro Angel Colomer.

Con objeto de que la belleza literaria de la obra pudiera ser captada por todos los espectadores, gran cantidad de los cuales eran extranjeros, asistentes al Congreso Eucarístico, se daban por medio de altavoces explicaciones en francés y en inglés. El número de asistentes a la representación en las localidades destinadas al efecto fué de veinte mil. Se calcula, sin embargo, teniendo en cuenta el estacionamiento de público en calles próximas—cuyo tráfico quedó cortado—, balcones y terrazas, que la suma total de espectadores fué de ciento cincuenta mil. Sin duda alguna, la mayor aglomeración de público que jamás ha tenido lugar en España, y quizá en el mundo, para asistir a una representación teatral.







pleito matrimonial del Alma y el Cuerpo, estrenado en el año 1701, es la glosa de un tema eucarístico de la Edad edia: la disputa entre el Alma y el Cuerpo. **Arriba**: una escena del Banquete. En el centro, la representación uno de sus momentos más espectaculares, con el escenario iluminado plenamente; aprécianse fácilmente s tres planos a que se alude en el texto. A la **derecha**, Esteban Polls, director, y Juan Germán Schroeder, adaptador, siguiendo y orientando al micrófono el movimiento de los personajes.

"La señal que se espera" de Buero Vallejo (1)

DESPUÉS de dos actos sostenidos en tensión, ceñidamente eficaces, la comedia, esta comedia de Buero Vallejo, pierde el norte. Porque su norte no podía ser la solución feliz para el problema de cada personaje. Y hasta es posible que lo que pretendió como comedia hubiera debido ser drama. Como no lo fué, o como terminó con demasiada felicidad, *La señal que se espera* se resuelve bajo la tiranía del autor y no bajo la fatalidad del problema; se resuelve sin verdad y, para colmo, con reiteraciones insostenibles — que hacen sospechar un tercer acto relleno—, con torpeza de construcción—el recurso tres veces repetido de la carta—; en suma, artificiosamente, falsamente. Yo no estoy de acuerdo en que, porque fueron manos de mujer las que tocaron el arpa, el misterio de la música que se esperaba deje de ser misterio para convertirse en truco. Tampoco lo está el propio autor, quien ya explica que, pese al agente humano de la señal, ésta sigue siendo misteriosa, milagrosa. De acuerdo aquí. Pero donde discrepo es, aparte lo dicho anteriormente, en ese afán que Buero pone en racionalizar el misterio. No. Buero ha jugado con el misterio sin dar al misterio lo que es de él. Ha jugado con el misterio sin concederle su derecho de la *niebla*. Sin poesía. Con poesía sólo en la palabra. Con lirismo, si se quiere. Pero sin poesía. Y, rectificando el consejo de la cábala, el que juega con los espectros está obligado a convertirse en espectro. Buero Vallejo quiere explicarlo todo. Le ha sobrado cabeza. Le ha faltado inspiración. Y también le ha faltado pureza en la intención, pretendiendo, por no sé qué exigencias, hacer una comedia feliz para el público. Todo ello una lástima, pues, como dije, los primeros actos hacían presagiar una comedia excelente, desarrollándose con la pericia que a Buero Vallejo caracteriza. Por lo demás, acaso deba cuidar Buero su lenguaje, para evitar cierta propensión al lirismo vacío, a las palabras de amor excesivamente románticas—por llamarlas suavemente. Respecto a la interpretación, una de dos: o el actor que encarna a Luis es demasiado joven para su papel —y, desde luego, es demasiado inepto—, o Carmen Carbonell es demasiado poco joven para el de Susana. Lo cierto es que el amor entre ambos resulta ridículo. Antonio Vico, por su parte, como el gran actor que es, un prodigio de naturalidad, salvo en las crispaciones excesivas de dedos cuando había de demostrar nerviosismo.

G. Z.

(1) Teatro Infanta Isabel.

El teatro y su aprendizaje

LAS NUEVAS ESCUELAS DE ARTE DRAMATICO

Por JUAN EMILIO ARAGONES

El teatro, como todo arte, tiene oficio. Y no es justo menospreciar su importancia, aunque en España se haya venido haciendo reiteradamente.

En España se ha incurrido en la sinrazón de que el dominio de la técnica, el aprendizaje de lo que en el teatro es oficio, se venía efectuando en centros denominados Conservatorios de Declamación, precisamente cuando el tono declamatorio ha caído en desgracia, por su absoluta inadecuación a las normas teatrales modernas, que exigen flexibilidad, sencillez y llaneza en la expresión.

Así, en nuestros Conservatorios, la fórmula de Coquelin—«no *hablar*, sino *decir* es la función del actor»—se ignoraba, practicando en cambio un deplorable «no *decir*, sino *gritar*».

Mas he aquí que una reciente disposición oficial convierte los Conservatorios en Escuelas de Arte Dramático. Creemos importante el suceso, por lo que en él puede haber de sintomático cambio de rumbo en la orientación de nuestro teatro. Si es verdad que el nombre en sí no importa gran cosa, también lo es que obliga a mucho. Y a mucho obliga este rebautismo de los centros donde la juventud hace su aprendizaje teatral... de no ser que, como tantas otras veces, todo se quede en un buen propósito truncado.

Tras esta medida inicial, es urgente la revisión total del sistema pedagógico, que alcance desde una renovación de los vetustos textos hasta el relevo de la mayor parte de los profesores, que han dejado bien probada su ineptitud. Ha de intentarse que los alumnos conozcan la historia del teatro sin absurdas limitaciones por una parte ni adiciones innecesarias por la otra.

La clara percepción de lo que es lícito en la escena y de lo que no es; la resolución de los problemas inherentes a la dirección de escena de diversos géneros teatrales o a la creación de contrapuestos personajes; la plástica, etc., son escollos que muy rara vez pueden allanarse improvisando.

Y nada de esto preocupó demasiado en nuestros Conservatorios, de los que salían alumnos habiendo cursado la Dirección de Escena sin la menor idea de quién pudiera ser, por ejemplo, André Antoine.

En cuanto a los actores, la enseñanza recibida tenía por base las normas: el tono altisonante y gradilocuente, y la exigencia de que debían sentir los actores las emociones de sus personajes, esto es, *vivir* su peripecia con todas las consecuencias.

Difícilmente podríamos decir cuál de estas dos normas nos parece más disparatada. Respecto a la declamación, ya hemos concretado anteriormente. En cuanto a lo de *vivir* los tipos que se interpretan, creemos que es preferible y basta con dar al público la sensación de que los viven. Esto, en cualquier caso, exige un entrenamiento y un severísimo control de sus facultades que no es posible adquirir espontáneamente. Pero hay que fingir *con verdad*—¿no estará aquí la clave del teatro?—, esto es, con perfecto dominio de todos cuantos resortes permitirán al intérprete trasladar al público un estado anímico que él *no vive*, pero que él *representa vivir* exactamente.

Necesitamos directores de escena. Realizadores de gran estilo, tales como Craig, Bragaglia, etc., capaces de abrir nuevas rutas a los modos y a las modas teatrales. Y actores. Intérpretes cuya cultura no se detenga en Benavente; actores capaces de interpretar con sensibilidad y acierto obras de Pirandello y de Shaw, de Toller, y de Anouihl, de Sartre y de Miller.

Las Escuelas de Arte Dramático pueden cubrir esta necesidad, cumpliendo una misión que los Conservatorios no supieron realizar.

J. E. A.

"LA CIUDAD SUMERGIDA"

ESTRENO EN KASSEL

Hemos respetado la forma epistolar de esta crónica porque, en efecto, fué escrita como carta a nuestro director, y sólo por su índole privada puede excusarse que nuestro corresponsal hable tanto de sí mismo, aunque siempre de una manera lícita y oportuna. El estreno de una obra española, y por añadidura de un autor joven, en Kassel, se nos antoja suficientemente interesante para respetar las impresiones del propio dramaturgo sobre su estreno y el actual teatro alemán.

Una compañía excelente
Un solo entreacto
Una disciplina rigurosa
Un interés insólito



AMIGO Fernández Figueroa: He estado luchando con mi inmodestia, pero al fin me decido a remitirte dos fotografías del ensayo general de "La ciudad sumergida", por si en algún rincón de INDICE cabe una noticia sobre su estreno. No sé cómo decirte la fortuna que ha logrado, sin que parezca "bombo" salvaguardado por la distancia. Comenzaré por decirte que la compañía de este Teatro del Estado es excelente. Formar parte de ella supone para los actores una fama que defienden con su larga permanencia. Kassel, destruidísima con setenta bombardeos, arrasado su antiguo teatro, ha habilitado las enormes y majestuosas salas de su Palacio Municipal para crear en ellas el Teatro Municipal o del Estado y el Teatro de Cámara. Cada día representan una obra distinta: esta semana representaban a Dostoievski, Schiller, Obrey, Gide, Ibsen y Guitry; y yo fuí ayer sábado.

Hacen ópera y "ballet", entre ellos "El cónsul", de Menotti, el último suceso europeo. Una disciplina rigurosa domina la marcha de tan complejo funcionamiento, cuyas dependencias directivas, salas de ensayo, orquestas, servicios escénicos, están montados magníficamente. Las obras se represntan con un solo entreacto, igual que en Francia. Está prohibido fumar, salvo en los camérinos y despachos y salas especiales para fumadores. Era una tortura para mí ensayar y se relan recordando la libertad del Liceo. No existen candilejas y un sistema de focos complejo consigue efectos magistrales. En mi obra, en la que aparece un ángel, se lograba una irrealidad perfecta. En el tablón de anuncios se detallan con toda precisión de horario la marcha de ensayos y funciones de toda la semana, y es motivo de admiración ver que tras el ensayo de mi obra—de diez a doce y media de la mañana—con decorado y vestuario completo cuatro días antes, a las doce y cuarenta, comenzaba otro con toda puntualidad. Los actores durante estos cuatro últimos ensayos no son interrumpidos jamás durante su interpretación, por el respeto que merecen, anotando el ayudante de dirección las indicaciones del director; y son llamados particularmente, al objeto de ajustar sus puntos de vista. Desde el atril del patio de butacas se dirige la luz mediante teléfono y, salvo imprevistos de orden mayor, se prohibe toda interrupción.

Momentos antes de empezar me fueron presentados una serie de críticos llegados de Colonia, Frankfurt, Dusseldorf, Munich y varios representantes de teatros oficiales, atraídos por el estreno. Esto me dejó sorprendido y con un pánico terrible. De Berlín había llegado ya el director de la editorial que la ha publicado. Todo indicaba un interés insólito. Sólo sé decirte que la obra fué acogida por un silencio absoluto, sin aplauso alguno, de la impresión que causaba y que, al finalizar, salí a saludar veinte veces. El éxito ha sido grande. El Intendente general me abrazó emocionado y me dijo que en las representaciones de teatro clásico alemán había alcanzado hasta quince alzadas. A resultas de ello, hubo una avalancha de felicitaciones y brindis, y hablé en nombre de España, de España y para España. Firmé contratos para Holanda y Suiza. Y el director del Teatro Municipal de Gelserkirchen telegrafió urgentemente aplazando el estreno de "La esfinge furiosa" para inaugurar con ella una próxima "Semana española" con todos los honores, lo que mi traductor me aconsejó que aceptara por tener resonancia en toda Alemania y países de su lengua.

El Círculo Hispano de aquí me felicita y dice que "el éxito alcanzado demuestra la honda impresión que hizo su obra en los corazones del público alemán". El traductor de mi obra es Hans Schlegel. No puede uno olvidarse de él, pues basta decirte que actualmente se dan veintinueve traducciones de Lope debidas a Hans Schlegel.

Hablando de otra cosa, por fin he hallado a quien buscaba: el profesor doctor Hans Tintelnot, de Historia del Arte, de la Universidad de Göttingen, con quien espero conseguir pronto una entrevista interesante para INDICE. En octubre irá a Barcelona, invitado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disculpa esta carta un poco caótica y recibe mis mejores abrazos para ti y para los de INDICE.

JUAN-GERMÁN SCHROEDER.



Escena inicial de *La ciudad sumergida*, de Juan-Germán Schroeder, recientemente estrenada en el Teatro del Estado de Kassel

¿POR QUÉ?

"LA MUERTE DE OFELIA"

«Ciertas críticas se han ensañado excesivamente»

«La Carátula», Teatro de Ensayo dirigido por José Gordón, ha estrenado una obra dramática de Pablo Martí Zaro titulada *La muerte de Ofelia*. Se nos podría ocurrir lo de aquel crítico que ante un estreno comentó: «¿Por qué?» El porqué en este caso está claro: Martí Zaro es uno de los tres accésits en que se dividió el Premio «Calderón de la Barca» para noveles, el año último, y con ese motivo nos ocupamos de él en estas páginas. La obra puesta en escena por «La Carátula» no fué precisamente la premiada, que todavía no ha sido representada. Martí Zaro es también, por supuesto, uno de los autores dramáticos jóvenes en quien más cabe esperar. Ibamos a emplear el pretérito, pero creemos que ciertas críticas se han ensañado excesivamente con *La muerte de Ofelia*.

Es verdad que la obra peca de confusa e incluso de incoherente en ocasiones; que el drama que apunta—el conflicto entre el amor y otros deberes—no está suficientemente expresado ni visto de una manera personal que denote la garra de dramaturgo. La época está bien escogida para el problema que plantea. Sin embargo, tampoco se saca provecho de unos personajes atormentados un poco desde fuera, es decir, por declaraciones escasamente convincentes... A pesar de lo cual, lo que no comprendemos en algunos críticos son las salvedades admirativas con que administran censuras veces y, por el contrario, la negativa feroz con que se ensañan en casos no mu diferentes. Indudablemente, Martí Zaro como autor dramático, está todavía muy en agraz, y *La muerte de Ofelia* no nos muestra, ni mucho menos, decisivas cualidades literarias. Pero está escrita con dignidad y con eso que se ha dado en llamar honradez. Martí Zaro tiene, al menos, unos atisbos, unos barruntos dramáticos de la mejor ley. Lo que quizá no sea poco. En todo caso, aquí es justo poner al tiempo de por medio.

¿Y QUÉ?

"DAMIAN"

Una obra teatral muy digna

Damián no es una obra que añade mucho al acervo dramático de su autor, pero tampoco le quita una tilde de mérito. Al contrario. Confirma sus indudables cualidades de destreza y buen hacer teatrales. Hay obras aparentemente menores y fáciles, pero que denotan en su misma sencillez un verdadero dominio en el arte de que se trata. Así como hay otras obras aparatosas y huecas, muchas veces cursis y pretenciosas, de cuyos autores no cabe esperar demasiado.

Comprendo que es difícil distinguir entre lo que es natural y sencillo y lo que es pobre o simple. La diferencia es radical, pero se requiere para establecer cierta madurez de espíritu. *Damián*, de Joaquín Calvo Sotelo, relata, poco más o menos, un caso conocido, un crimen real, aunque la solución no es la misma. Pero lo que importa para el caso es que la obra está bien contada dramáticamente, que los personajes se sostienen psicológicamente, que las pasiones encierran cierta fuerza y verdad... El procedimiento de escenas retrospectivas recuerda quizá excesivamente otras obras modernas. ¿Y qué? Está aprovechado con buena mano de comediógrafo. No decimos—quede claro—que Calvo Sotelo haya escrito una comedia dramática profunda o que revele una gran personalidad, sino una obra teatral muy digna, escrita en un lenguaje de buen escritor, limpio, eficaz y sin cursilerías, cosa excepcional en nuestro teatro, que no suele estar hecho por escritores dignos de este nombre. Y Calvo Sotelo lo es, título que, referido a la escena, es el que más nos agrada.

E. G.-L.

[EL] POETA [Y] SU TIEMPO

por CARMEN CONDE.

COMO comentó el gran escritor francés F. de Miomandre en su habitual sección de "Les Nouvelles [Litt]éraires" (13-3-52), hace dieciséis años [que] "Le Journal des Poétes" (Bruselas) [sos]tiene su encuesta: "¿Debe ser de su [tiem]po el poeta?". "Hoy—se dice en es[ta] encuesta—atendemos a muchas con[tradi]cciones, pero si el fondo del proble[ma] parece invariable, las aplicaciones [que]dan sujetas a interpretaciones distin[tas]." Es interesante saber que en 1936 el [may]or número de las respuestas recibidas [por] "Le Journal des Poétes" tendía a [con]siderar al poeta "por encima de su [tiem]po". Hubo quien aseguró (Pierre [Se]guen) "que un poeta no tiene que ser [de] su tiempo, sino hacerlo." Tras las [resp]uestas de Jean Cassou y de Luc [Es]tain, Jules Supervielle llegó a esta [últi]ma y definitiva contestación: "Lo que [imp]orta en el poeta es su Tiempo inte[rior]."

[“]Le Journal des Poétes" añade aho[ra] a su primitiva pregunta de si el poeta [debe] ser de su tiempo, esta otra: "¿Có[mo] puede serlo?" Como en el artículo [ant]es citado de F. de Miomandre éste es[cog]e unas palabras mías no escritas pa[ra] ninguna encuesta, sino que figuran al [fre]nte del Cauderno-Homenaje con que [un] valiosísimo grupo de amigos y de [com]pañeros se dignó honrarme hace po[co] en "Mensajes" (Vigo), no puedo sin [ce]derme en cierta vanidad decir cuanto [el i]lustre hispanista comenta al respecto. [Per]o sí quiero destacar todo esto, en[cue]sta y temas que la animan, en una [rev]ista española de la importancia e in[qui]etud desinteresada de INDICE. Y [aú]n más: quiero añadir que en este mis[mo] "Journal des Poétes" cuya única de[dic]ación es la Poesía y sus fronteras, [ap]arece una página, magnífica, que se [ent]rega a la búsqueda de "Los misterios [de] la Poesía". No contesta deliberada[me]nte a las preguntas que desde hace [die]ciséis años se hacen a los poetas, pe[ro] importa que los poetas, y los que los [lee]n, se enteren de lo que el escritor [Lo]uis Emié escribe en el número de [abr]il del año actual de dicho "Journal", [cuya] traducción, con sus dificultades y su [enc]anto, ha sido hecha por la escritora [Is]abel de Ambía" (1).

[E]n verdad, no somos los escritores es[pañ]oles muy dados a la indagación de los [pro]blemas que se ofrecen a nuestra crea[ció]n, y mucho menos a exponerlos. Co[mo] no somos dados, ¡ay!, a colaborar los [un]os con los otros en nada. Es conforta[ble] comprobar cómo, secularmente, los [ho]mbres y las mujeres de letras france[ses] mantienen sus privilegios, los au[me]ntan y cuidan hasta el mínimo deta[lle] de la gloria que a cada uno de ellos [cor]responde. Periódicamente, muertos y [viv]os, reciben la atención de sus colegas [por] medio de libros, evocaciones perio[dís]ticas, visitas a los lugares donde na[cie]ron, vivieron o trabajaron. La gloria [de] Francia pertenece a todos y a cada [un]o en la misma proporción. Lo que a [no]sotros nos sobra de austeridad—llamosle así—para considerarnos unos a [otr]os, quizá a ellos, en algún momento, [nos] sobre de benevolencia.

[L]ouis Emié ha estudiado a fon[do] el mundo poético. Antes que él Rol[la]nd de Renéville publicó un bello li[bro] titulado "L'Expérience Poétique" [(1]938), donde se indaga, hasta la casi [ex]haustación, lo que su autor llama "la [fil]osofía de la poesía". Sin embargo, la [pr]ofundidad alcanzada por Louis Emié es [má]s importante que la de Renéville.

Sólo quiero, ya, atraer la atención so[bre] uno de los párrafos más bellos de [E]mié: "el hombre que era él (el poeta) [ha]sta ese minuto, cesa de serlo; ni habi[ta] más su cuerpo ni esta tierra"..., etc. [Y] añadir, sin comentarios, un breve poe[ma] de Juan Ramón Jiménez. Este:

«Yo no soy yo.
Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver
y que, a veces, olvido.
El que calla sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.»

(*Eternidades*, 1917)

(1) Traductora al español del libro de *Carlo Bo*, «Poesía de Juan-Ramón Jiménez».

poesía

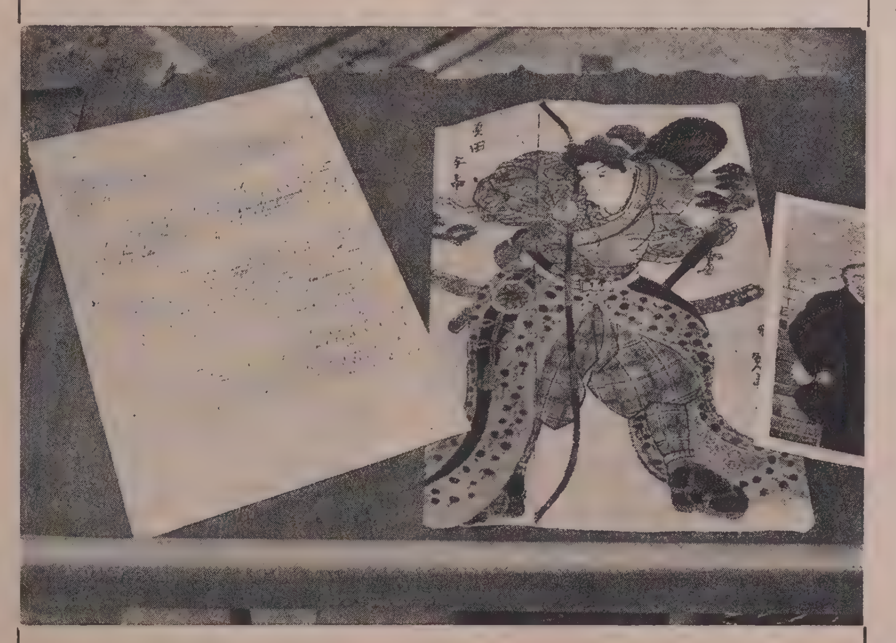
LOUIS EMIE habla de sus "misterios"

LA Poesía no se desprende de su materia más que al margen o en el desconocimiento de *determinadas palabras*. En esto existe más que una selección premeditada, un rechazar inconsciente. Aprehendidas en su soledad original, estas palabras, estas *determinadas* palabras, aparecen ante nosotros algunas veces, no sólo como la más sencillas, sino como las más pobres, aunque parezcan doblegarse más fácilmente que otras en esta realidad segunda que pronto se confunde con la realidad poética; si bien su misma desnudez parece encarnar a esta última cuando, de primera intención, no la contenían. Por ello, esta incorporación pronto se justifica al considerar que la poesía no procede jamás del lenguaje, sino en la medida en que éste accede a su desdoblamiento. La poesía no cohabita con una palabra, rica o pobre, pero aspira a todas aquellas que ordenadas por su número y su canto la sobreentienden. El poder poético precede siempre al del lenguaje, y éste no debe exigir de sí mismo más que una extrema pasividad. Porque un vocabulario demasiado ambicioso o demasiado ufano de sus privilegios usurparía los de la poesía.

Incompatible con el exotismo de ciertos elementos cuyos atributos exteriores frustarían su esencia, la poesía los rechaza, aunque algunas veces se valga de estos arbitrarios adornos, de estas excesivas concesiones por las cuales la forma intenta en vano dar la ilusión de una falsa autoridad. Imponer la forma es lo más perjudicial y peligroso, si bien es verdad que esto sólo engaña a los distraídos y a los **frívolos.**

«¿Nos hemos preguntado alguna vez por qué un poeta elige este metro y no el otro?»

EXPOSICION CLAUDEL



El gran poeta francés Paul Claudel —de quien con frecuencia nos hemos ocupado en esta revista— ha estado en Barcelona, tomando parte activa en los actos del Congreso Eucarístico Internacional. Al mismo tiempo se celebraba en París, en el Club Francés del Libro, una exposición sobre su obra. En la fotografía pueden verse manuscritos e ilustraciones originales utilizadas para *Des connais sances sur l'Est.*

FORMA Y FONDO Es preciso no confundir la técnica, la indispensable técnica, con lo que aparenta serlo. La técnica es inseparable de una incesante búsqueda interior, y su desarrollo en una forma pacientemente madurada se somete poco a poco a sus exigencias. Toda indagación apasionada de sí misma parece exigir automáticamente el descubrimiento del único lenguaje capaz de darle un alma y un cuerpo. Avisado y socorrido por la técnica, el lenguaje está ya dispuesto para cercar obstinadamente el pensamiento; incluso hay veces en que a precederlo, a plegarlo a sus inflexiones, a sus modulaciones; y hay momentos en que lo inventa. Si el alma de poeta autentiza su lenguaje, por su parte la técnica confiere a este último esa deslumbrante autoridad sin la cual no podría llegar a convencernos. Ciertamente, forma y fondo deben luchar con armas iguales y vencer a un tiempo: la emoción y el pensamiento no encarnan en el Verbo más que a este precio.

Si la forma debe ser la esclava invisible y dócil del pensamiento, debe suscitar al mismo tiempo la forma que lo envuelve. Todo poema digno de serlo implica la consumación definitiva del equilibrio de dos fuerzas enemigas: la forma que debe ser pensada antes de tomar forma, y el pensamiento que debe contener su forma antes de ser expresado. Del sincronismo de esta doble operación puede nacer la armonía de un poema, y de que sea así depende su pervivencia.

Podemos suponer que no hay ningún misterio en la forma, estructura y anatomía de un verso. Pero ¿nos hemos preguntado alguna vez por qué un poeta elige este metro y no el otro? ¿Obedece a un capricho o es obra del azar? ¿Es para diversificar su expresión y atraer al lector por los efectos de la sorpresa? No. Un poeta no sabrá nunca explicar por qué tal o cual molde le ha sido impuesto. La forma exterior de un poema, las sílabas de un verso son ya casi todo el poema; su envoltura, su transparencia, lo que nos liga a él. Por la firmeza de estas atracciones podemos medir la eficacia del poema, su significación. ¿Acaso porque existe entre la forma y el fondo, que esta forma nos muestra, una estrecha solidaridad? ¿No es porque forma y fondo estén tan íntimamente confundidos el que no se pueda concebir una tragedia de Racine escrita más que en alejandrinos, o la *Muerte de los amantes* de otro modo que en decasílabos?

Así, para que haya encuentro y presencia poética, es necesario que la forma sea reclamada por el fondo y que el fondo se invista naturalmente de la forma. Si viola esta regla de oro la poesía zozobrará al momento en el disparate, en lo infundado, en la improvisación... Cosas todas que rechaza.

EL VERSO «RECIBIDO» El hombre no es poeta más que en el momento preciso, ardiente, en que el poema lo visita, o un verso que, como escrito de antemano y construído no sabe él dónde, súbitamente irrumpe en su universo. Este verso, especie de bólido que su carrera en el espacio ha pulido y transformado poco a poco, raramente lo conoce el poeta un día y siente la tentación de destacarlo: este verso *recibido* es el verso por excelencia. Y es también otro misterio el nacimiento de este verso en el espíritu de un hombre que, algunos segundos antes, quizá se ocupaba en alguna cosa mercenaria. El hombre que él era hasta este minuto cesa de serlo; ni habita más su cuerpo ni esta tierra. Acaba de dar un salto en el vacío, permanece suspendido en la dimensión de un espacio que no puede ni calificar ni delimitar, y, sin saberlo, alcanza al Otro, su doble erguido al otro lado de sí mismo. Verdad que la mano que sostiene la pluma es la suya; las palabras que traza, aparentemente es él quien las capta, las junta, las ajusta; pero esta fuerza que lo aprisiona le impide controlar la incesante marea del poema que se engendra bajo sus ojos. Se puede llamar a esto *estado de gracia*, si se quiere. El verso caído de su propia nube va a fructificarse en sí mismo, a multiplicarse, a engendrarse automáticamente. Es el dramático y fulminante alumbramiento que Rilke sufrió en Duino, cuando fué llamado a escribir las primeras de sus sobrehumanas elegías.

LA FUENTE Tiene cada poeta su doble, este doble que tarde o temprano se le reunirá. Tiene cada poeta su lenguaje, sus palabras—clave—. He aquí el precio de la dicha, de lo único y de lo indecible.

Y, sin embargo, no se pueden destacar ni separar de un poema la sensación y el impulso que precedieron y precipitaron su llegada. Los versos de un poema encarnan siempre, para aquel a quien a veces le está permitido escribirlo, semejantes sensación e impulso. Los prolongan, los eternizan; constituyen la permanencia del poema, su incandescencia. Y es gracias a ellos por los que un poema no se acaba jamás, sino que recomienza siempre.

No oculto que un poeta, cuando se entrega a su juego, puede establecer por anticipado su significación y alcance. Un poema digno de serlo no sabría jamás nacer más que de sí mismo, de esta fuente que es ya él y de la cual se alimenta. Sólo se inscribe en su propia presencia, en ese contorno lejano que lo encierra y del cual no se librará más que por la escritura.

CIELO E INFIERNO No es a través de lo que ya *es* como nace la realidad de un poema; más bien es a través de la realidad anterior a la suya, a lo que él fué antes de ser. La realidad prenatal de un poema es la única que le permite poder bastarse a sí mismo. Vuelve a ser entonces lo que era antes de ser, lo que ha sido luego. Su única ambición es, ante todo, inducir a su lector a respirar una *cierta* atmósfera y conduciéndole, a favor de este cambio, a que se apropie de la misma atmósfera. El fenómeno poético no persigue otra meta: establecer una corriente continua, una complicidad benéfica e infinita, entre dos seres humanos que se ignoran; un intercambio, una ósmosis.

No se puede exigir de la poesía más que este don de su esencia, de su realidad y de su ser.

Un poema no valdría la pena de haber visto la luz si no consumara, tarde o temprano, en el hombre esta unión secreta, esta unión del cielo y del infierno que produce las únicas dichas valiosas. Partido un día de las más tenebrosas comarcas de una consciencia que las desconocía aunque las sustentara, la poesía aterriza siempre en algún lugar, en este mundo. Pero este mundo al que ella hiere y subyuga no deviene suyo más que si nosotros lo inventamos o lo modelamos a su imagen. El deber de toda poesía consiste en acelerar esta necesaria transfiguración. El mundo que ella metamorfosea es el que nosotros debemos habitar.

(Tradujo: «Isabel de Ambía».)

(1) Publicado en el número 4 del año 1952 de *Le Journal des poètes*. Bruxelles.

CARTA A J. M. C. B. SOBRE SUS "ADIVINACIONES"



«Mucha inquietud, mucha nostalgia y un gran cielo de Andalucía»

Querido amigo:

Las Adivinaciones, tu libro de poemas que ha sido galardonado con un accésit del «Premio Adonais 1951», sigue una línea ininterrumpida de emoción, de intensidad, de sabio empleo de recursos y figuras poéticas. No existe una contención métrica, y los heptasílabos y los octosílabos, los endecasílabos y los parsimoniosos alejandrinos, fluyen naturalmente, sin una idea preconcebida. Casi podríamos decir que este libro es la exposición de unas veladas confesiones, un deseo de decirnos los encontrados sentimientos que se han ido sucediendo, de contarnos todas las emociones que decantadamente van formando parte de la *Poesía* en su sentido más etimológico.

Creo que la emoción preferida que aparece en el libro es el dulce paladeo reiterado del recuerdo, y ello es muy andaluz, muy del sur...

En la palabra se refleja ese brillo intenso de un cielo azul que arde, y esa frescura propia de una casa con paredes blancas en la que el tiempo se ha parado. Y entonces los versos se escuchan lejanamente al principio y se acercan y se intensifican haciendo olvidar el presente:

Este hombre recuerda. Vedlo cómo está [solo,
reuniéndose en el pecho tanta vida apa- [gada,
tanta secreta luz que se ordena en las [sombras,
que dice desde el sueño sus palabras que- [mantes...

Y hasta se oye como el chorro del agua que cae del caño ininterrumpidamente, murmurando con monotonía aquel nombre: Carmen. Y todo parece un sueño y se cree por un instante que todavía vamos a oír la sonrisa de sus faldas al venir corriendo.

Todo va tomando un sentido en el recuerdo: la casa, Carmen, el cielo y cada una de las cosas que fueron. Y todas las cosas van teniendo significado, porque se nombran y la palabra las hace vivir unos instantes.

Existe en *Las Adivinaciones* una intencionalidad reiterativa que logra una emoción intensificada. Y son constantes una preocupación filosófica del lenguaje y un esmero en la forma. Incluso se emplean verbos nominales. Creo que el libro posee un mundo de nieblas y suavidades como la obra de Jules Supervielle. Y hay mucha inquietud importante y mucha nostalgia y un gran cielo de Andalucía.

Azuñada por el nocturno oleaje,
entre el flujo lunar y la arena indolente,
la casa está viviendo, decorada por espu- [mas sutiles,
hecha clamor de memorables días dicho- [sos
o palabra, más bien, que ahora escribo [en la luz,
apoyando mi sueño en sus muros de so- [licita gracia...

Esta poesía alcanza un sentido de reverberación y, tal vez, la causa sea la enorme muerte que hay agazapada debajo de los versos. Porque el hombre es síntesis de tierra «con márgenes de cánticos», y porque vivir en la tierra es un navegar «hacia sombras inicuas donde es número el hombre», «donde amar es morirse entre brazos anónimos».

Creo que la culpa de este sentido trágico de la nueva poesía y de sus muertos agazapados, la tuvo un norteamericano que, allá por el año 1855, cuando empezaba el verano, se le ocurrió escribir que una vez había cogido un puñado de hierba y, con él en la mano, pensó qué cuerpo habría sido absorbido. ¿Acaso el pecho de una muchacha o los ojos de un niño o el paladar que recitó canciones...?

Entre los veinte poemas que componen el libro, destacan «Muchacha pensante», «Nombre entregado» y «La casa».

Afectuosamente,

ANGEL VALBUENA BRIONES.

ELEGIA

a la cabeza de un niño

En un lugar denominado «Las Canteras», en el fondo de un gran precipicio, próximo a Badajoz, viven mujeres, hombres y niños en chozas rústicas peores que las de los poblados negros. En una de ellas, una noche, el burro que dormía junto a la familia se puso rabioso y arrancó a dentelladas la cabeza de un niño de siete años. Ese luctuoso suceso inspiró a nuestro espontáneo colaborador M. Pacheco el poema de tono impresionista que reproducimos.

«Aquella noche un burro rabioso...»

Y en la estrella del siglo XX,
y en el año 1952,
y en las estrías lunares de las bombas atómicas,
y en el suspiro de los talgos,
y en la era de la televisión y la penicilina
existen nidos de calcio
y pirámides de musgo donde un ángel orinó gasolina,
y en el chozo mojado de silencio
la veleta de la noche deshojó su pupila
sobre un burro tapizado de cables desnudos,
sobre ese burro calbalgado por un ángel de radiun con espuelas
ese burro vencido por navajas de marfil [de avispas,
donde las salamandras rojas se volvían eléctricas
como venas cortadas en el filo suspiro de las hoces.

¡Oh la pulpa del lamento amasada en el agua de una lágrima,
acostada en un grito doble,
encendida en los ojos de una madre
y mordiendo los hielos de la estrella!

¡Oh la silueta roja
decapitando el sonido
de siete primaveras!

¡Oh los dientes del agua salobre
sepultando las manos de la madre
y los fantasmas de la lepra
emitiendo quejidos de sirenas!

Y su cabeza de nata,
su cabeza de nube,
su cabeza de nieve reposada
en la fiebre amarilla de un poema;
su cabeza arrancada como un lirio
por las fauces venenosas de la fiera
y la madre de sal entre las mantas
de betunes alados y pantanos de yerba.

Y el mar está muy lejos,
y el río tiene miedo de rozar las canteras,
el agua tiene miedo de encontrar la cabeza como un alga,
el agua tiene pena de flotar el silencio de ese niño,
el agua tiene limpia la mirada
y no quiere mirar tanta tristeza.

Y amasados en chozas con los burros
viven muertos de ser como si fueran;
al niño lo robaron los tibios gorriones de la selva,
decid que no fué un burro
el que arrancó de cuajo su cabeza,
decid que fué la luna misteriosa
y un hada azul perdida entre azucenas,
decid que fué la brisa cargada de jacintos
quien segó su cabeza.

Pero yo no lo digo,
yo pronuncio palabras de esterqueras
y oraciones de cuervos reventados
contra el manto nupcial de los poemas;
yo digo que fué un burro que dormía
junto a la sombra niña de esa pena,
junto al frío y al hambre de ese niño
que no supo...

En el ojo de calcio
cayó una ortiga inmensa,
la voz se convirtió en una mirada
que llegó a las estrellas.

Su cabeza de nieve reposada
en la fiebre amarilla de un poema.

Manuel Pacheco.

PIERRE SEGHERS

Poeta y editor de poetas



P. C. 39"

na revista de campa- a impresa en un ca- ión militar, a la que debe la renovación la actual poesía francesa.



e visitado en París, en agosto de 1950, a Pierre Séghers. En pleno Montparnasse, en el Boulevard Raspail, un plio caserón de dos plantas que olía papel recién impreso, y en el piso de iba un despacho acristalado, con bas- te luz. Un hombre de talla corrien- con rostro que recuerda imprecisa- nte el de no sé qué pájaro, ojillos muy os, sonrisa franca aunque no fre- ente. Perre Séghers, poeta y editor de etas.

urante varios años consecutivos ha- yo recibido puntualmente su excelen- revista *Poésie*, sin duda la mejor del nero, y en una ocasión nos habíamos teado para que él consintiera en cola- rar con unos apuntes sobre Maillol mi *Almanaque de Corcel*. Séghers me pensó una acogida cordial Y nos es- vimos charlando mucho tiempo sobre esía. Los poetas franceses están muy asados en su conocimiento de los es- ñoles. Su visión de nuestra poesía ter- na con Federico García Lorca, que ra ellos representa un gran astro cuyo lgor apaga todos los demás; es un poe- del que constantemente se traducen sas, muchas de ellas bastante aproxi- adas al sentido original; lo que más atrae de Lorca es, cómo no, su tea- . En aquel momento, Séghers acababa conocer *La maison de Bernarda*: su lmiración por Federico desbordaba... ro esta pasión no enfriaba el ansia de nocer; así que todo se le volvían pre- ntas sobre los nuevos nombres, sobre principales figuras, las tendencias, los sultados.

Es un caso curioso el de Pierre Séghers, mbre que alcanza ahora los cuarenta cinco años y que siente un interés por poesía realmente extraordinario. Es producto de la última guerra, un artí- e de la renovación lírica gala, poeta noble y escogida voz, editor cuidado- y selecto, viajero incansable, amante lo nuevo y de lo raro, para quien el te es la vida, la poesía un modo de vir.

"Mort à l'homme de lettres!... Place l'homme de foi!... Viendra-t-il, le poè- pour qui nous nous battrons?... Un aitre d'oeuvre pour nous nouvelles ca- édrales", pedía, en los inicios de su ca- era literaria, la cual comenzó en el mo- ento más dramático de Francia: 1939. ovilizado en el Ejército, el poeta Ség- rs fué destinado a la línea Maginot. urante el tiempo que esta inocua mu- lla de alambradas, blocaos y trinche- s pareció servir para algo, y desde el ismo septiembre de su incorporación, ghers levanta su bandera de paz y de en medio de la guerra: una minús- la, modestísima revista que conocería pida propagación y gran resonancia: *ètes Casqués*. Gracias a este folleto riódico que circulaba de puesto en pues- por todos los acuartelamientos y posi- nes de aquel ejército anquilosado, na- una nueva camaradería de los poetas, mbrando una poesía no literaria ni tórica, sino viva, generadora de espe- nza, una poesía militante, tal como co- espondía a una revista que era impresa un camión militar y en campaña. ando se disipó la ilusoria creencia de e la guerra sería, como en el 14, lucha trincheras, y las «Panzerdivisionen» anzaron París, esta generosa empresa ica no sucumbió ante el invasor. Des- ovilizado, Pierre Séghers buscó refu- al otro lado de la línea de demarca- n y en un viejo torreón de Villeneuve- Avignon resucitó su revista. *Poètes squés*, conocida familiarmente con la gla «P. C. 39», que convirtió en «Poe- 40»; a cada año, la cifra variaba, de este modo la revista se afirmaba mo una publicación de su tiempo y e con su tiempo evolucionaba, siem- e al día.

Con toda probabilidad, ese instante la literatura francesa puede compa- se con nuestro 98. La derrota actúa en estos poetas de revulsivo y espolique. La triste Francia vencida tiene un deber: la salvación de los valores del espíritu, que hicieron inmortal a la nación.

La poesía es la válvula por la que respira el país entero. Los poetas acogidos al torreón provenzal—André Blanchard, Alain Borne, Pierre Darmangeat, Philippe Dumaine, Armand Guibert, Pierre Emmanuel y P. Séghers—eligen una divisa, un bello verso rotundo: *"Et de sa blessure fut la fleur vivre"*. Y despliegan una ímproba tarea, que coronará el éxito, publicando los cuadernos de «Poésie» sin espíritu partidista, con afán unificador y patriótico, deseando mostrar a cuantos les observan «un país inviolable, inmutable, el de Racine y de Rimbaud, el de Péguy y Ronsard». La intensa renovación de la poesía gala coetánea tiene su exponente mejor y su origen indudable en las páginas de la publicación de Séghers, donde se dan cita los principales poetas de anteguerra, los poetas prisioneros y los poetas de la nueva promoción, algunos tan importantes como Patrice de la Tour du Pin, Emmanuel, Lanza del Vasto y el propio Séghers.

En la ocasión de mi visita, hablamos también sobre su poesía. Pierre Séghers me decía que, aunque reconociéndose sustancialmente el mismo poeta que en el 39 publicó *Bonne Espérance*, libro nutrido de sus experiencias bélicas, había evolucionado en sus libros posteriores (*Le Chien de Pique, Le Domaine public, Le Futur Antérieur*) hasta desembocar en otro delta poético; como dice el crítico Girard, «regresa a una poesía más interior, que se desentiende de los acontecimientos. *Jeune Fille*, aparecido en 1948, confirma la opinión de Girard. Sin embargo, yo creo que el mejor Séghers es aquel que escribió *Les Captifs*, un poema doloroso, abrumado por lo dramático exterior:

Mourrez-vous d'insomnie mes frères sans [retour
qui chantez les labours du silence à la [ligne
où le couvenir vient s'unier au ciel, au [signe
de l'hiver? Anne en vain demeure sur [sa tour.

... ...

Aux sillons de mon chant votre graine [chantante
Un vent de terre en feu l'apporte et la [nourrit;
L' image que germait éclate comme un cri
Venu de vous chanteurs silencieux des [tentes.

Será porque yo prefiero la poesía que tiene un estrecho vínculo con las realidades patéticas y creo en la sinceridad antes que en la belleza, por lo que me gustan poemas como ése.

En esencia, el poeta Séghers de su último libro es el mismo del primero, en una natural y espontánea fidelidad a su ser lírico. La depuración del verso ha supuesto para él una mayor depuración del sentimiento. Sus poemas siguen, como entonces, enraizados en la verdad; aunque esta certidumbre de ahora sea más honda y menos aparentemente relacionada con lo externo.

De aquellas visitas guardamos una buena amistad. Y cuando la telefoneé para despedirme, en mi último día parisino, me expresó, no sin alegría, que había leído ya algunas de las cosas que le había llevado, libros y revistas; en rigor, se las había hecho leer por su amigo Darmangeat, traductor de Lorca, pero confiaba en mejorar su conocimiento de nuestra lengua para prescindir de amistosas apoyaturas y gustar directamente mis próximas remesas de publicaciones. En Pierre Séghers tienen los poetas españoles un buen amigo y un atento lector.

RICARDO BLASCO.

LIBROS

1. LOS NIÑOS NACEN PORQUE SON TAN PEQUEÑOS, por Achille Campanille. Janés, Editor. Colección «Al Monigote de Papel».
2. LA NORIA, por Luis Romero. Premio «Eugenio Nadal» 1951.
3. LOS HIJOS DE MAXIMO JUDAS, por Luis Landínez.
4. EL COMBATE DE LA INTELIGENCIA, por Manuel Riera Claville. Editorial Barna. Barcelona, 1951.
5. PALABRAS DEL TIEMPO, por Angel Zúñiga. Editorial Barna. Barcelona, 1952.
6. LAS CAPEAS, por Eugenio Noel. Colección «Más allá». Afrodisio Aguado. Madrid, 1952.

1 *LOS NIÑOS NACEN PORQUE SON TAN PEQUEÑOS*

Los niños nacen porque son tan pequeños. Si existieran meridianos del humor, lo italiano y lo español coincidirían en uno mismo.

Campanille escribió, esta vez, fuera de su línea de autor desorbitado, cultivador del absurdo y de la incongruencia, un libro de humor—ni ironía ni meros saltos ingeniosos—en cuanto tranquila valoración de las cosas. Valoración indulgente y comprensiva, en la que puede reírse uno de sí mismo al reír de los demás, y en la que, naturalmente, nos perdonamos. Parece, al contarnos sus impresiones de observador, generosamente, tener deseo de disculpar faltas en los personajes que presenta. Permanece al borde de la risa bergsoniana para quedar en la sonrisa que se esboza.

Situado en la esquina de una calle, narra lo que se le ofrece a la vista; no en un día, sino en todo tiempo: invierno, o primavera. Y lo que se le ofrece es, precisamente, lo de todos los días, lo cotidiano, lo de todo el mundo, lo humano. Pequeños dramas, hechos anodinos, circunstancias vulgares que trata con ternura...

Las horas, las estaciones, las calles (muerte de la vieja calle, etc.) en que divide el libro, refleja un carácter estático y añorativo a la obra.

I. Y.

2 *LA NORIA*

Un «Nadal» tiene siempre interés: el interés que tiene el premio. Y es que, hasta ahora, casi todas las novelas galardonadas han poseído, más o menos, una calidad indiscutible. El premio «Nadal» nos descubrió a José María Gironella y a Miguel Delibes, dos de nuestros novelistas más interesantes. Y a Carmen Laforet, y a José Suárez Carreño, y a Sebastián Juan Arbó.

Creo que *La noria* es la primera novela de Luis Romero. Como tal primera novela me ha gustado. Es decir, he leído *La noria* y me ha entretenido, aunque no ha llegado a preocuparme. Creo que este libro de Luis Romero está siendo un éxito de venta; me parece haber leído en alguna parte que en tres o cuatro días se agotó la primera edición. He aquí la duda que me produce este escritor. ¿Llegará Luis Romero a escribir novelas mejores, en cuanto a los problemas que plantee en las mismas?

La noria es una muy bella primera novela; pero es superficial. *La noria* es una galería de tipos; en esto me recuerda a don Pío Baroja. Cada capítulo de *La noria* está dedicado a un personaje distinto. En conjunto, unos treinta y seis capítulos, tratan de darnos lo que es Barcelona, la vida barcelonesa en sus diversas capas sociales a horas distintas del día. Porque unas veinticuatro horas viene a durar la acción de la novela. Luis Romero nos presenta una serie de tipos, más o menos conseguidos (ninguno me pareció falso); pero ninguno llega a ser un hombre o una mujer terriblemente vivo, palpitante. Ningún personaje de *La noria* está absolutamente terminado. Y es natural; ya he comentado el breve espacio que el autor dedica a cada uno. Luis Romero nos presenta una serie de tipos, más o menos interesantes, y no nos deja que los lleguemos a conocer de verdad. Igual sucede con los problemas humanos que nos vienen *dados* con esos hombres y esas mujeres. Fatalmente, una novela así tiene que ser externa.

He encontrado ciertos puntos de contacto entre este reciente premio «Nadal» y el de 1949, *Las últimas horas*, de José Suárez Carreño. Al comenzar a leer *La noria*, en el primer capítulo, en la primera página, me vino a la memoria la otra novela.

Luis Romero intenta el monólogo interior; lo intenta, digo, porque, a mi juicio, no lo realiza. (Intenta eso, lo que consigue.) En las partes donde utiliza el monólogo interior es donde la novela—los personajes—queda más oscura. Creo también que nadie piensa como Luis Romero hace pensar a los tipos de su libro. Abro la novela por cualquier sitio:

«¡Caray, qué mal rato! Si llego a disparar... ¡Qué susto! ¡Un tío bien puesto! No querría encontrármelo. A ver... Doscientas, trescientas. Poco. Nada más. Un retrato...»

Las sensaciones físicas, fisiológicas, no existen nunca. Este intento de monólogo interior era innecesario en todos los personajes y perjudica, repito, la calidad de la obra.

Para terminar: Luis Romero es otro nombre que hay que añadir a nuestra lista de novelistas; ya veremos en qué lugar hay que situarlo; pero no sabemos todavía dónde exactamente.

3 *LOS HIJOS DE MAXIMO JUDAS*

No sé por qué esta novela me pareció teatro. Si Luis Landínez hubiera hecho de *Los hijos de Judas* una obra de teatro, acaso habría conseguido un éxito. La novela tiene una construcción teatral y está vista teatralmente.

Landínez ha tratado de darnos un pueblo, un trozo de Castilla, de su tierra y de sus hombres. Ignoro si habrá acertado objetivamente; esa Castilla que ha tratado de reflejar en su novela no es la Castilla que yo conozco, que yo siento.

El libro me ha parecido superficial. Sus personajes son prototípicos. Hilaria, Félix, Judas, Anselmo, etc... La descripción del paisaje, de la tierra, del cielo, es pobre. Cada capítulo del libro da la sensación de ser una escena plástica, y es que un sentido estético es el principal sentimiento que se manifiesta en la obra; como si el autor fuera un hombre que pretendiera sentir, que sintiera exclusivamente con una preocupación estética. *Los hijos de Máximo Judas* huele algo a Federico García Lorca, y en algún momento, en la escena en que Encarna se encara con el pueblo, cuando acaban de prender a Hilaria, me recordó *Fuenteovejuna*. Luis Landínez escribe con buen castellano y su narración está muy bien contada, aunque, como ya he dicho, superficialmente, a mi criterio.

Landínez ha incurrido en algunas ingenuidades, a mi juicio: una, cuando el pastor Félix va a visitar a Agapito y ve allí a su hijo, al que pasa por hijo de Agapito; pero que es suyo, porque fué él quien se lo hizo a la Encarna. Félix pregunta a Agapito cuánto tiempo tiene el niño, y el autor hace la siguiente observación: «Félix sabía la fecha mejor que nadie: era un pequeño truco para despistar»... Otra ingenuidad es la manera cómo Félix cuenta sus infidelidades a su propia mujer, y la reacción de ella, de Angelita. La mujer, las mujeres, suelen reaccionar de muy distinta manera; aquí Landínez se olvida de los celos, lo más importante y avasallador del amor. Es ingenua también la muerte de Agapito; su prima Tasia le da a entender claramente que la Encarna está liada con Félix, que su hijo no es hijo suyo, sino del pastor, y entonces Agapito se cae muerto al suelo.

Cuando Angelita echa a correr por una callejuela del pueblo, enloquecida al enterarse de que su marido ha sido asesinado, grita: «¡Ay del marido mío! Lirio de los valles, rosa de Jericó, consuelo de mis penas, príncipe rubio!...» Este es el peor momento de la novela; me parece cursi.

Yo creo que *Los hijos de Máximo Judas* se venderá con facilidad y que, probablemente, será una novela muy indicada para su traducción a otras lenguas. A pesar de cuanto hemos dicho de ella, es una obra digna.

Una cosa me molestó mucho de la edición: ¿Por qué existe un solo signo de apertura de interrogación y de admiración? Este extranjerismo tipográfico resulta indignante y dificulta la lectura.

Fernando-Guillermo de Castro

4 *EL COMBATE DE LA INTELIGENCIA*

Se trata de artículos, la mayoría de ellos aparecidos en *El Correo Catalán*, y en los cuales se abordan los más diversos temas, agrupados de esta manera: «Temas del pensamiento», «Problemas internacionales», «Aspectos históricos», «Cuestiones sociales» y «Mundo americano».

La curiosidad intelectual y la atenció[n] de Riera Claville es amplísima. Per[o] se centra, pudiéramos decir, en los aspectos en que política y cultura se relacionan y están íntimamente trabados. Los artículos, escritos por la exigenci[a] espiritual del momento no dejan de tener cierto rigor en cuanto a los problemas escogidos. Se ve en Riera Clavill[e] una mente preocupada verdaderamente, aunque acaso no en toda sazón. El libr[o] contiene un prólogo de Claudio Colom[e] Marqués, en el que se nos da una magn[í]fica semblanza de M. R. C.

5 *PALABRAS DEL TIEMPO*

Angel Zúñiga ha pretendido salvar d[el] papeleo periodístico, como él mismo n[os] dice, «una serie de crónicas que ofrece una impresión de los vaivenes literari[os] de mi tiempo...» Las ha clasificado co[n] indudable claridad y sistema: «Temas d[e] ahora y de siempre», «Pensadores», «Po[e]tas», «Ingleses y norteamericanos», «[El] sexo débil», «Españoles», «La Historia» y «El teatro». En estas crónicas, Ang[el] Zúñiga trata de los temas literarios de [la] más amplia e importante actualidad, tomándolo en un sentido muy lato. La v[i]sión del autor es tan anchurosa como p[e]netrante. Difícilmente se le escapa a u[n] escritor que por una causa o por otr[a] merezca algún comentario. Dicho sea e[n] sentido ponderativo, Angel Zúñiga d[e]muestra estar verdaderamente «al tanto».

G.-L.

6 *LAS CAPEAS*

Eugenio Noel (1885-1936) es uno de l[os] escritores más significativos y descolla[n]tes de su tiempo, acaso excesivamen[te] olvidado de las últimas generaciones [li]terarias. (Por cierto que nuestro admir[a]do Pedro Caba principió una biograf[ía] suya que no remató, lo cual es lástima. En los últimos años de su vida estaba y[a] casi olvidado. En estos fenómenos de [la] fortuna y el destino literarios intervi[e]nen muchos factores que no vamos [a] analizar ahora. Digamos sólo que E[u]genio Noel, por sus artículos ensayos [y] novelas, por todas sus páginas briosas [y] castizas—en el más profundo sentido [y] acepción de la palabra—merece atenci[ón] muy detenida. No sabemos si le favor[e]ce o le perjudica cierto pintoresquism[o] que por curiosa paradoja es en su ca[so] antipintoresquista, adscritos a su figu[ra] y a su obra. Entre otros rasgos notable[s] es de los pocos escritores que se atrev[ió] a clamar contra nuestra fiesta de tor[os]. Pero esto precisamente, y otros rasg[os] importantes sobre los que no nos de[te]nemos ahora, viene a componer bue[na] parte de su personalidad y contribuye [a] que sean escritas unas cuantas prosas [de] las de mayor vigor y fuerza y más ho[n]damente plásticas de cuantas fueron [es]critas en los últimos decenios. Díganlo [si] no estas *Capeas*, donde se narran lan[ces] y sucesos observados por los pueblos [y] tierras de España y expresados con u[na] sensibilidad y un estilo—todo es lo m[is]mo—de auténtico escritor de raza. Q[ue] así, al menos, es justo calificar a E[u]genio Noel.

La cubierta está dibujada por M[o]na Sánchez con la expresividad y juste[za] que le caracterizan.

G.-L.



REVISTAS

Umbral. Madrid. Núm. 7.
Vértice. Núms. 103 y 104. Marzo y abril 1952. Coimbra.
Theoría. Cuaderno trimestral de teoría, historia y fundamentos de la ciencia. Núm. 1. Contiene: «Historia, Ciencia y Filosofía», Julio Rey Pastor. «Experiencia y naturaleza en Paracelso», Pedro Laín Entralgo, y otros artículos y ensayos. La idea de estos *Cuadernos* es ambiciosa y loable por más de un motivo.
Ariel. Núms. 1 y 10. Guadalajara. México, 1952.
Almenara. (Hojas de poesía). Núm. 4. Zaragoza, 1952.
Ateneo Núm. 9. «Literatura comprometida y literatura escapista», por Francisco Indurain. «Otra Universidad roja», etc.
Platero. (Verso y prosa.) Núm. 15. Cádiz.
Rumbos. Revista de colaboraciones. Núms. 59 y 60. Madrid.
Cauces. Revista gráfica de actualidades. Sevilla.
Alcalá Revista Universitaria Española. Núms. 8 y 9. Madrid.
Cahiers de París. Núm. 51.
Documents. 4. Revista mensual de cuestiones alemanas. Abril 1952.
Britain To-Day. Núm. 193. Mayo de 1952. Londres.
Marches de France. Núm. 12. Tercera serie. Alost (Bélgica).
Sisifo. (Poesía y crítica.) Núm. 4. Coimbra.
Arbor. Núm. 76. Madrid, abril 1952.
Estudios americanos. Revista de la Escuela de Estudios Hispano Americanos. Núm. 13. Sevilla.
Asonante San Juan de Puerto Rico. Núm. 4.
Arvore. folhas de poesía. Segundo fascículo. Invierno 1951-52. Lisboa.
Américas Volumen 4. Núms. 1, 2, 3 y 4.
Sazón. Ediciones de poesía. Núm. 5-6. Murcia. Febrero 1952.
La revue moderne. Abril 1952. París.
Litoral. Revista del espíritu. Núm. 2. Valencia. En este número, *Litoral* se confirma como una de las más densas revistas españolas, gracias al esfuerzo de sus directores Francisco Bosch Ariño y Sabino Alonso-Fueyo. *Litoral* está publicada por la Delegación Provincial de Educación, y entre sus colaboradores se cuenta el Gobernador civil de Valencia, Diego Salas Pombo, D. José Vasconcelos, D. Francisco Alcaide Vilar, Tormo Cerviño, García Blázquez, Felipe María Garín, José María Bujella, E. Gomá, Lara Jover, Lacomba, H. Guglielmini y los padres Juan Bautista Beltrán y José M. Milagro, así como trabajos de Bosch Ariño y Alonso-Fueyo.

(...e de la página 1.ª)

...A MUSICA ...E JAZZ"

...ís sirve para bailar, pero es una equi...ación. Los americanos no bailan al ...pás del *jazz*; para esto tienen una ...sica especial, que sirve también para ...bodas. Se llama *music by Muzak*. En ...casas hay unos aparatos: se les da ...lta y suena la música de Muzak ...lirt, lágrimas, baile—; se cierran y ...termina la música; entonces se acues... los recién casados.

...n el *Nick's Bar* de Nueva York se ...ctica el *jazz* como espectáculo nacio... La gente se sienta en un salón ...o de humo, entre marineros, mala...es, mujerzuelas y damas de la socie...l. Hay mesas y reservados. Nadie ha... Los marineros miran con legítimo ...o a los petimetres que van a sentarse ...los reservados con sus parejas. Ellos ...rrían parejas, pero no las tienen: be... y se muestran bruscos; las parejas ... bruscas también: beben y callan. ...die habla; nadie se mueve; el *jazz* ...na. Suena desde las diez de la noche ...as tres de la madrugada. En Francia, ... músicos de *jazz* son tipos varoniles ... amplias camisas y pañuelos de seda. ...vais a escucharlos podéis tomar de ...s lecciones de elegancia. En el ...k's *Bar* es aconsejable no mirarlos, ...que son tan feos como los ejecutan... de un orquesta sinfónica: caras hue...las, grandes bigotes, chaquetas, cue... duros (al menos, al comienzo de la ...ada) y la mirada no precisamente ater...pelada. Pero los músculos abollan sus ...ngas.

...ocan y el público escucha. Chopin o ...dré Claveau hacen soñar, pero el ...z del *Nick's Bar*, no. Fascina, pero ...o no piensa más que en sí mismo. No ...encuentra en esta música el menor ...nsuelo, ni pretexto para estrechar la ...no de vuestra compañera y hacerle ...nprender con un parpadeo que la mú...a traduce vuestro estado anímico. Es ...a melodía seca, violenta, despiadada. ...alegre ni triste: inhumana; chillidos ...aves de rapiña. Los ejecutantes co...enzan a sudar, uno tras otro. Prime...el de la trompeta; después, el pia...ta; más tarde, el del trombón y el ...contrabajo.

...a música no habla de amor ni con...ela. Es acelerada, como las personas ...e toman el «Metro» o comen en un ...taurante automático. No es tampoco el canto secular de los esclavos negros. Ni la quimera triste de los yanquis abrumados por sus máquinas. Nada de eso: hay un hombre gordo que se desgañita haciendo florituras con su trombón; un pianista sin gracia; un contrabajo que araña sus cuerdas sin escuchar a los demás. Se dirigen a la parte más árida de vuestra alma, a la que no quiere ni melodía ni ritornelo, sino el estallido ensordecedor de un instante. No os arrullan, sino que os reclaman. Tocan, vuelven a tocar, rechinan los instrumentos: nace el ritmo. Si sois jóvenes y animosos, el ritmo os arrebata, os sacude. Saltáis sobre la pista, cada vez más a prisa, y vuestra compañera salta con vosotros: es una ronda infernal. El del trombón suda, sudáis vosotros, el de la trompeta también suda, vosotros sudáis más, y después sentís que algo ha ocurrido en el estrado. Los músicos ya no tienen el mismo aspecto: se amontonan, se transmiten el hastío, adquieren un aire de locos y parece como si buscasen algo —algo como el placer sexual—. Y vosotros os ponéis también a buscar algo, a gritar. Hay que gritar; la orquesta se ha convertido en un inmenso trompo: si os detenéis, el trompo se detiene y cae. Gritáis, y los músicos arañan las cuerdas y soplan como posesos. Vosotros, poseídos también, gritáis como parturientas. El de la trompeta toca al pianista y le contagia su posesión diabólica, como en tiempos de Mesner. Gritáis sin tregua. Toda una multitud grita a compás. No se oye ni siquiera el *jazz*: se ve una masa de gente sobre la pista, que suda a compás y que quisiera girar sobre sí misma, dar aullidos de muerte, golpear la cara de su pareja...

Y después, de pronto, el *jazz* se detiene. El toro ha sido estoqueado, el gallo más viejo ha muerto. Ha terminado la música. Sin embargo, habéis bebido vuestro *whisky*, dando gritos, sin enteraros. Un mozo impasible os sirve otro. Permanecéis atontados un instante; luego reaccionáis y decís a vuestra compañera: «No está mal.» Ella no os responde. Esta noche no le haréis el amor, ni tendréis piedad de vosotros mismos; ni siquiera llegaréis a emborracharos, ni a derramar sangre, pero os sentiréis atravesados por un frenesí inacabable: por este *crescendo* convulsivo que parece ir a la búsqueda colérica y vana del placer. Saldréis de allí un poco cansados y ebrios, pero con una especie de calma abatida, como después de las grandes excitaciones nerviosas.

El *jazz* es el espectáculo nacional de los Estados Unidos.

(Traducción de Antonio Crespo.)

BAJO EL HUMO de MI CACHIMBA

MANUEL PILARES

Abrimos en este número una sección firmada por Manuel Pilares y titulada «Bajo el humo de mi cachimba». Se recogerán en ella juicios diversos de su autor, inspirados en motivos de la actualidad literaria. Por supuesto, tales juicios son exclusivamente de Manuel Pilares, y su discreción, error o excesivo e injusto radicalismo a él han de ser imputados. INDICE no puede compartir sus opiniones. Pero fiel a su espíritu de suscitar temas y puntos de vista distintos—sin los cuales la vida intelectual y literaria pecaría de pobre y angosta—da cabida en sus páginas a un nuevo escritor español joven.



Autorretrato hecho a máquina

Observo con cierta lástima que casi todos los escritores españoles contemporáneos aún no se han dado cuenta de que están manejando uno de los idiomas más poderosos del mundo. Nuestra novela, nuestro teatro, nuestro ensayo, carece de interés universal. No tenemos ni un solo filósofo, ni un solo poeta épico. Lo único que actualmente suele hacerse un poco bien es la poesía lírica. Es decir, que sólo se salva lo "intimista", lo escrito para un reducido auditorio. Yo creo que es preferible correr el riesgo de caer en lo aparatoso y lo declamatorio a olvidar que sin necesidad de ser traducido el escritor español tiene veinte naciones a la escucha. Nuestra caja de resonancia es tan grande como la inglesa, y mucho más grande que la francesa, la alemana y la italiana. Pero las cuerdas están mal templadas, pésimamente manejadas y las notas salen débiles, superficiales y confusas. Salvadas la poesía lírica y salvadas las escasísimas excepciones que pienso citar, nuestra literatura se queda en ejercicio vanidoso, pintoresco... Un acorazado que en vez de cañones tuviera cañas de pescar y que su tripulación estuviera formada por taxistas y tenderos, es la imagen exacta de nuestra producción literaria. De la lectura de cualquier libro corriente, o con faja, de autor español, se saca la consecuencia de que está escrito por un ignorante o un vago mental. Y a veces, las dos cosas juntas. No quiero citar libros de esta clase. La lista se haría muy extensa y las omisiones en esa lista serían más graves todavía que si se tratara de citar libros buenos y me olvidara del mejor. Se puede ser injusto con lo bueno, pero no con lo malo. A lo bueno jamás le hace daño el silencio y la injusticia, a lo malo puede favorecerlo.

Los libros regulares, los libros firmados por un Ledesma Miranda, por un Zunzunegui, sólo merecen eso, llamarse regulares. Ledesma Miranda, para mí no tiene como escritor más importancia que la de haber repetido en innumerables ocasiones que no fué Stendhal el primero que dijo aquello de la novela, el espejo y el camino. O si que Spengler afirmó que todo el arte moderno occidental es fragmentario. Lo último que conozco de Ledesma es "La casa de la fama" y una opinión sobre Galdós. No pienso conocer más.

De Zunzunegui acabo de leer "Esta oscura desbandada" y puedo jurar que lo único que me gustó son las palabras de Eça de Queiroz, que justifican el título. Tampoco pienso leer más libros de Zunzunegui. Cada día tengo menos tiempo que perder. Quiero hacer resaltar que estos dos autores son, a mi juicio y al de ellos, los mejores novelistas de su generación.

Más adelante hablaré de cinco libros buenos. Hablaré con alegría y tal vez con dureza, porque pertenecen a escritores auténticamente jóvenes y puedo exigirles lo que me dé la gana.

Puesto que escasea el espacio reservado a la sección de crítica y puesto que es más cómodo ver que leer, creo que debemos aplicar a la crítica de libros un sistema gráfico similar al que suele hacerse con los toros y el cine. El dibujo de un libro cerrado significaría: "Muy malo; déjese como está." El de un libro entreabierto: "Regularcillo; pídase prestado.". Y el de uno abierto completamente: "Muy bueno; vale lo que cuesta." Dentro del libro iría el título y el nombre del autor. Esta crítica serviría para la gente que tiene mucha prisa. Luego, para la gente que le gusta más la meditación que la contemplación habría que hacer la crítica escrita, pero no como se hace ahora, que parece crítica dictada por el propio criticado.

Estaba tratando de reformar un romance, uno de esos ensonantados poemas manuables que de cuando en cuando suelo hacer...

... yo, que palabra a palabra
canto lo que todos dicen,
y a pie por el siglo veinte
señalo mis breves límites...

Estaba en eso de los límites cuando un amigo me dijo: "¿Qué opina Baroja de la carta de Cajal?"

Contesté que hace bastante tiempo que no voy a visitar a Baroja, y mi amigo se fué.

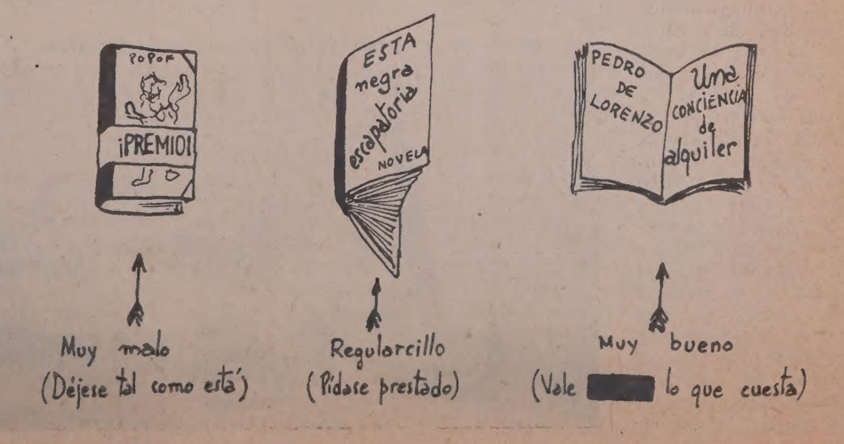
... señalo mis breves límites...

Nada. No me salía una palabra más. La inspiración se me había escapado a casa de don Pío. Me veía preguntándole. Y me parecía oír su respuesta:

«¡Bah! ¡Bah! Mire, Pilares, mire al cielo en una de esas noches duras y despejadas de invierno. Sirio estará brillando como hace millones de años. Y cuando nadie se acuerde de mí, ni de Cajal, ni de los ferrocarriles, cuando no haya un alma para mirar, ni para nada, Sirio seguirá brillando...»

... señalo mis breves límites,
... mis brevísimos...

¡Brevísimos, ¿qué? ¡Dios mío!



UN LIBRO TREMENDO Y DESCONSOLADOR

'MONO Y ESENCIA'

ALDOUS HUXLEY

"Una visión de la humanidad destrozada que subsistirá después de Eso"

QUÉ lejos nos encontramos del mundo feliz! Hoy, cuando las conciencias se estremecen ante un futuro sembrado de gigantescos hongos atómicos, nadie deja de pensar en lo que llegarán a ser los hombres del «mañana»... ¿Hundirá al mundo la energía atómica o resurgirá de las cenizas una humanidad mejor? ¿Concluirá todo o solamente lo malo que el mundo ha creado desde que existe? No nos atrevemos a plantear la pregunta, porque en lo más íntimo de nosotros tememos que no sólo se destruya lo malo, sino también todo lo bueno que amamos, incluso todo aquello que odiamos, pero sin lo cual no podríamos subsistir.

ALDOUS Huxley llega a nosotros con su nuevo libro para dar una solución a la interrogante... El autor inglés presenta ante nuestros ojos, como en una pantalla cinematográfica, una visión de la humanidad destrozada que subsistirá después de Eso. La energía atómica no habrá desintegrado solamente los cuerpos, sino las almas, convertidas en verdaderas piltrafas, que solamente tendrán de humano lo externo, pero que serán auténticas bestias en lo más íntimo de su ser. Los efectos nocivos de la desintegración se habrán extendido a lo largo de las generaciones, y el mundo producirá monstruos; monstruos concebidos en medio del terror a un poder invisible que odia al hombre y que desea destrozarlo, aniquilarlo para siempre.

A medida que se avanza en la lectura, sentimos la terrible pesadez de lo inevitable, la sensación de algo terrible que se nos viene encima. Y pensamos si no existirá una solución a todo eso; algo que evite la destrucción de la humanidad, capaz de regenerarla, de reintegrarla...

HUXLEY nos hace sentir el vértigo de lo inevitable, nos conduce de la mano a la contemplación de las más repugnantes escenas. Gracias a la técnica que emplea —la de un guión cinematográfico—, nos hace *ver*, a través de la pantalla de nuestra imaginación, lo que podría llegar a ser el mundo después de su ruina. Allí ya no existe el amor, solamente el instinto de reproducción que aflora cuando Belial desea que los hombres se unan para engendrar monstruos que después le serán sacrificados como a un nuevo Moloch implacable, siempre necesitado de víctimas... Contemplamos cómo los hombres desenterrarán los cadáveres de los antiguos cementerios para vestir sus ropas, ellos que ya no saben siquiera cómo se teje; les vemos entregarse a las orgías más salvajes, más bestiales, ellos que ya han perdido el sentido de aquello que es verdaderamente humano.



ALDOUS HUXLEY

EL hombre se entrega ciego en manos de un destino fatal que le destruirá. Verdaderos monstruos poblarán la tierra, bestias inmundas, regidos por instintos que les lanzan a su perdición completa. El mal, sólo el mal poblando la tierra. El mal al que los hombres se arrojan desesperadamente en un supremo intento de aniquilación.

Pero la culpa de todo no estuvo solamente en las explosiones atómicas. El mal se remontaba a mucho antes; *Belial tenía multitud de aliados: las naciones..., los partidos políticos. Se valió de sus prejuicios. Explotó sus ideologías. Para la época en que se llegó a la bomba atómica, ya tenía a la gente en el estado de espíritu en que estaba novecientos años antes de Jesucristo... El se ocupó de que la humanidad tomara el peor partido posible de Oriente y Occidente.*

HUXLEY nos ha conducido a un mundo onírico de pesadilla: el mundo de la negación del hombre, un mundo que podría llegar a aniquilar todo lo existente; un mundo donde los hombres ya no serían hombres; un mundo, en fin, que ya solamente tiene de mundo su estructura física, pero que bien pudiéramos llamar el anti-mundo, el mundo de la constante negación. Negación del amor, negación del sentimiento religioso, negación de todo.

Pero hay una solución. Una solución negativa también, que, a pesar de todo, trae un rayo de esperanza en medio de tanto caos, «*porque... cuando el mal es llevado al extremo, siempre se destruye a sí mismo. Tras lo cual, el Orden de las Cosas sube de nuevo a la superficie*». Cuando el mundo esté saturado de mal, cuando ya la maldad no quepa dentro de sí misma, la paz volverá. Una paz que no significará presencia de bien, sino ausencia de mal, ausencia del mal que corrompió a la humanidad durante siglos.

LA solución es tan terrible como la disolución. Entonces, ¿solamente se salvarán de eso los que sobrevivan a la negación total?... ¿O aquellos otros, seres aislados, que todavía guarden en su corazón un amor—humano—que a todos los demás les está negado? Sin duda, Huxley ha ido demasiado lejos en su Utopía negativa. Ha traspasado los límites de su imaginación e intenta asustar a la humanidad con la visión infernal de lo que será. Una visión que, si existe en su mente, no puede sostenerse en la de los hombres, de puro terrible. Pero que, a pesar de todo, cada cual se representa, allá en su interior, sin osar exteriorizarla.

Podemos admitir *Mono y esencia* como una exteriorización atrevida de lo que, involuntariamente, no podemos dejar de imaginarnos. ¿Pero por qué ha de ser así? ¿Por qué no dar al mundo una esperanza que ha perdido? ¿Por qué no lanzarnos contra la solución que todos quisiéramos encontrar? No, no basta la aniquilación, no basta que el mal se destruya a sí mismo. Necesitamos un bien, un bien que se oponga *positivamente* a esa aniquilación total que presentimos.

LA solución ¿existe? No lo sabemos. Pero otro gran escritor, otro hombre que se puso a la altura del tiempo antes de morir, nos ha legado su solución. Casi a la par que Huxley publicaba su libro aparecía otro que también hablaba de la humanidad futura. *La bomba increíble*, de Pedro Salinas, aporta el rayo de esperanza necesario. Sí. La humanidad se salvará. El amor no puede morir, ni siquiera desintegrado por el uranio radiactivo. El amor es lo único bueno que todavía posee el hombre, lo único que le podrá salvar de su destrucción definitiva. Pero no el amor humano, demasiado impotente ante los golpes del destino, sino otro amor, ese amor que todos nos esforzamos en hallar y muy pocos encuentran. El amor hacia algo superior, intangible, que guarda en sí las quejas de una humanidad dolorida.

No obstante, nuestro temor subsiste, no se destruye fácilmente. Agradecemos a Salinas su esperanza y rechazamos la solución desesperada de Huxley. Pero un temor inexplicable nos invade.

JUAN GARCÍA ATIENZA

EL PREMIO "TURNER" DE PRIMAVERA

PARA "PINTORES SIN SALA"

AL margen de cualquier influencia se ha celebrado este primer concurso para artistas no consagrados. Más de 300 pintores han concurrido a la llamada, atraídos por las bases del concurso, digno de imitación. Los 57 cuadros seleccionados ofrecen un conjunto verdaderamente interesante, no sólo por la calidad de las obras que en él han podido admirarse, sino por lo que hay de inapreciable en ellas: *sinceridad*. Los lienzos expuestos son eminentemente sinceros, tanto como lo ha sido su selección y la concesión de los premios. Y todo ello porque se trata efectivamente de ayudar a los «pintores sin sala» (como dice la convocatoria), de encontrar valores jóvenes para darlos a conocer; en una palabra: de servir a la pintura nacional de un modo decidido y directo. Es la «idea» de esta singular exposición, en sí misma, la que encierra un valor positivo y merece felicitaciones.

Puerto, de Alberto Moreno, primer «Premio Turner de Primavera»



El primer premio, consistente en 5.000 pesetas y una exposición gratuita, ha sido concedido a Alberto Moreno, pintor madrileño de veinticuatro años, por su cuadro *Puerto*. El segundo a Joaquín Rubio Camín, asturiano, de veintidós años de dad, por el suyo *Pequeño muelle*. Ambos están en una línea actual, no estridente y llena de posibilidades, y muy pronto su obra podrá ser conocida en toda España.

La designación de los premios se ha hecho por un sistema de votación eliminatoria análoga al del premio «Nadal», y hasta el último momento la lucha fué empeñadísima entre los dos finalistas.

Se han concedido menciones honoríficas a Enrique G. Calvo, *Bodegón*; Luis Feito, *Bodegón*; Francisco Benito, *Paisaje*; Miguel Acquaroni, *Paisaje*, y Manuel Viola, *Niña con gallo*.

El Jurado estaba formado por D. Daniel Vázquez Díaz, D. Ignacio Agustí, D. F. Goico Aguirre, D. Antonio Labrada, D. Juan Antonio Morales, D. Joaquín de Castro y D. Juan Fernández de Figueroa.

No importa que la crítica (nadie sabe por qué razón) no se haya hecho eco —salvo excepciones dignas de recordar— de este certamen en forma entusiasta. Los artistas y el público han demostrado su adhesión a la idea y le han prestado el calor de una abundante y calurosa asistencia. Por nuestra parte, esperamos que esta iniciativa se mantenga en años sucesivos, en bien de la pintura «pobre», joven y desamparada de nuestro país.

Pequeño muelle, de Joaquín Rubio Camín, segundo Premio

